المجلات الثقافية ودورها في الإصلاح الثقافي

المجلة الثقافية هي بمثابة رسول للثقافة يدخل كل بيت، دون الحاجة إلى تأشيرة أو تصريح دخول.

وفي الوقت الذي تنتشر فيه الثقافة السريعة والسطحية، أصبح من المطلوب أن نحرص على المجلة التي تعزز من قيمة الثقافة العميقة التي من شأنها أن تحث المواطن العربي على التمسك بهويته وقيمه وتراثه، وأن تواصل الدور الذي قامت به المجلات الثقافية في بواكير النهضة، من أجل تأصيل الهوية العربية وسط عالم متغير، لتشارك في عمليات الإصلاح والتوير والتثقيف التي نصبو إليها جميعاً.

إن ممارسة المجلة لدورها الثقافي الحيوي في جو من الحرية بعد توفي كل ما هي بحاجة إليه على كافة الأصعدة، يعدّ مطلباً هاماً وأساسياً لها، لأنها لا يمكن أن تزدهر إلا في ظل أجواء منفتحة تؤمن بدورها، ويترك لها العنان من أجل تغذية العقول وإذكاء الحواء.

إن الرواد الأوائل الذين أنشأوا المجلات الثقافية، كانوا مدركين أهمية دورها، سواء من حيث علاقتها بالصحافة عموماً أو دورها الموازي الذي جعلوا منه قوة دافعة لمسار النهضة العربية في القرن التاسع عشر.

ولا غرابة في أنهم ربطوا نهضة الصحافة بوجه عام والمجلات الثقافية بوجه خاص بنهضة الأمة وتمدنها وسعيها إلى التقدم المنشود والتحرر المطلوب.

إن التحولات الاقتصادية التي شهدها العالم مؤخراً لعولمة الاقتصاد وما نتج عن ذلك من تبعات، أحدثت طفرة في مجال الإعلام والاتصالات إلى جانب المحطات الفضائية، حيث ظهرت العديد من المجلات، مما أدى إلى إغراق السوق بكمّ هائل منها تقلّد بعضها بعضاً، الأمر الذي أدى بالتالي إلى خلل واضح في المسيرة الثقافية الجادة.

ونحن في (أفكار) هذه المجلة الرائدة الملتزمة والمتزنة في رسالتها وتوجهها نحرص دائماً أن نكون جزءاً من المسيرة الثقافية، ليست الأردنية فحسب، بل والعربية أيضاً، لأننا نرى ونؤمن بأن الإصلاح الثقافي يشكّل العمود الفقري في عملية التنمية والتغيير الاقتصادي والاجتماعي في مجتمعاتنا العربية.

هيئة التحرير

التنوع في التراث الشعبي الأردني
(طائفة الأكراد نموذجاً)

■ د. عمر عبدالرحمن الساريسي*

شاركت في مؤتمر عقد في بغداد قبل الإجتياح الأمريكي، وكان موضوعه (البصرة في التراث الشعبي)، وذلك بدعوة من وزارة الثقافة والإعلام ومن مجلة التراث الشعبي العراقية، وشارك معنا، في هذا المؤتمر، عدد من الباحثين الأكراد يمثلون شمال العراق. وقد طرحوا بين أيدي المنتدين كتباً في الأدب الكردي، والأدب الشعبي الكردي، والمجلات الناطقة باللغة الكردية، وقد أهديت هذه المجلات إلى مكتبة الجامعة الأردنية.

فمن هذه الكتب، ومن لقاءات كريمة، مع بعض الجيران الطيبين الذين يجاوروننا في ماركا الشمالية، من الأصول الكردية، أذكر منهم الجار الطيب شاكر الكردي وانسباءه، من هذا كله نسجت خيوط هذا البحث المتواضع، وقدمته في الملتقى الثقافي الأردني الثامن، الذي عقد في مدينة العقبة، فيما بين 12-8 / 11 / 1999م، وقد عقدته وزارة الثقافة الأردنية، تحت عنوان (مؤتمر التراث الشعبي الأردني)، على اعتبار أن هذا البحث يمكن أن يكون جزءاً من التعبير عن التعدد الثقافي، الذي يتمثل، لدى المواطنين في هذا البلد المتنوع الثقافات.

تعريف

ينتسب الأكراد-أصلاً- إلى هضبة كردستان بين تركيا وإيران والعراق وينحدرون من أصول ارية، وتصنف لغتهم مع اللغات أوروبية. (1)

وقد تحولوا، مع مجيء الدين الإسلامي، إلى مسلمين سنيين (85 % من أهل السنة، 10 % يزيديون 5 % شيعة)، ولهم في التاريخ الإسلامي أياد بيضاء، وفي تحرير بيت المقدس من الصليبيين، وقد كانوا من قبل يتبعون لحكم الساسانيين في إيران. (2)

فهم، إذن، شعب عريق يمتلك تراثاً أصيلاً زاخراً بالمواقف الإسلامية والحالات البشرية، وهم أكثر الأمم الغنية بفلوكلورها (3) من بين أمم العلم العربي، الذي انتشروا فيه، بعد أن كانوا أولاً في العراق، وكانوا يشكلون فيه ما نسبته 15 % ثم انبثوا في سوريا الكبرى، وبوجه خاص في سوريا والأردن وفلسطين، بعد واصبحوا جزءاً من النسيج القومي في هذه البلدان، بعد أن رفضت دول الحلفاء اعطاءهم حكماً ذاتياً، بتدبير شؤونهم في مهدهم الأصلي، بعد أن انهزم العثمانيون في الحرب العالمية الأولى، أما في عهد الخلافة العثمانية فكانت القوميات الإسلامية مندمجة بعضها مع بعض، لا تطالب بالاستقلال (4).

ولا تزال الغالبية العظمى من الأكراد في مواطنها

الأصلية في شمال العراق في السليمانية وكركوك والموصل وديار بكر، وليس الذين استوطنوا سوريا والأردن سوى اعداد قليلة منهم، لذلك فهم لا يشكلون نسبة ملحوظة في البلاد التي خرجوا إليها، وهذا دعا إلى اندماجهم إلى حد كبير في التجمعات السكانية التي صاروا يعيشون فيها.

وقد اعان على ذلك وحدة الدين والمذهب فتقاربت العادات والممارسات اليومية، فقد اكتسبوا حقوق المواطنة الكاملة مع سائر عناصر المجتمع الأردني، دون ادنى تمييز في الحقوق والواجبات.

والواقع أن الذي أبرز المشكلة الكردية في شمال العراق فأخرج على ألسنة بعض زعمائهم طلبات ببعض ألوان الحكم الذاتي. هو انحصار حكم الخلافة العثمانية عن البلدان العربية وتشجيع بريطانيا لنخب الأقليات على المطالبة بالإستقلال عن المجموع السكاني، الذي تعايشت معها عصور كثيرة في أطر الدين والمذهب واللغة والتاريخ (5). وهم يعتبرون أنفسهم أصحاب قضية عادلة، ويبحثون عن تجمع يجمعهم في دولة واحدة.

وما يلاحظ على الفئات ذوات الأصول الكردية التي استوطنت سوريا والأردن وفلسطين قد عادت للتماهي في هذه البلدان،والذوبان في مجتمعاتها الجديدة ضمن الأطر التي عرفتها، قبل الدخول الأجنبي إلى بلادنا وتفريقه بين أبناء الدين الواحد ونفخه في بوق القوميات.

ومع ذلك فهي، في أحيان أخرى تنشد لروابطها القومية الأولى، وإلى موطنها الأصلية التي انطلقت منها في هضبة كردستان وزمن جمهورية مهاباد، فتعود لممارسة أفراحها وأتراحها بالأساليب الخاصة التي كانت تزاولها هناك، وذلك على أساس أن تمسك بالأصول الشخصية لها والتي بها تقاوم الانقراض في المجتمعات الجديدة التي استغرقت فيها، أليست العناصر الفلولكلورية حفريات تأبى أن تموت؟ كما قال الباحثون فيها؟ (6).

مظاهر من التراث الشعبي الكردي المحلي

لدى هذه الطائفة، التي تشكل مع سائر الطوائف، نسيج التراث الشعبي الأردني. وقد استقيت هذه المظاهر من مقابلة بعض الأشخاص الإداريين في جمعية صلاح الدين الخيرية في عمان، من أبناء هذه الطائفة، ومن معايشة الناس من أفراد هذه الطائفة، وكذلك من الكتب التي تحدثت عن فولكلور هذه الطائفة في بلادهم الأصلية، وفي البلاد التي انتشروا فيها واستوطنوها وصاروا فيها مواطنين من الدرجة الأولى.

عادات وتقاليد في دورة
حياة الإنسان الكردي في الأردن:

الطفولة:

فالأطفال حينما يولدون لعائلة كردية يحتفل بقدومهم وتهنأ الأمهات الولدات بالسلامة ويقدم لهن طعام خاص من المرق والادام، ويؤذن في أذن المولود. بالتكبير والتهليل.

وتحرص الأمهات في على تغذيتهم بحليب التعلق بالوطن الأم والثأر من الأعداء. وفي ترانيم الأمهات للأطفال ما يدعوه للنوم، فأبوه في الحقل، يزرع أو يحصد، أو أنه مسافر وسيؤوب ويعود له بهدايا حلوة

بمشيئة اللّه.

وعند اختيار الأسماء يبحث للأبناء الذكور عن الأسماء الحماسية ذات الطابع الوطني مثل: بكر، شيخ، عبدالعزيز، محمد، محمود، وأمثال ذلك، وقد يسبق اسم محمد كل اسم، وللبنات يبحث عن اسماء من الطبيعة الجبلية الجميلة الوطنية مثل: وردة وغزالي، زليخا، زين، ربيع، وقد ترمز الأسماء لمدينة في الوطن أو اسم معركة في جمهورية مهاباد، التي حصلت على حكم محلي في تاريخ هضبة كردستان .

وتجري للأبناء الذكور احتفالات محدودة بمناسبة الختان، تتخللها الأغاني الوطنية وتوزع فيها الحلوى.

وفي السنة الخامسة يرسل الأبناء للملا أو الشيخ، وهو ما نسميه عندنا الكتاب ويفصل البنون عن البنات في التعليم،وبعد الكتاب يرسل هؤلاء الأبناء الدارسون إلى المدارس. وقد تجري لهم حفلات ختم القرآن عندما يتمون قراءته في الكتاب أو المشايخ.

في الزواج:

لا يكتفي الشباب في العادات الكردية في أرض كردستان بمجرد التعارف سبيلاً للزواج، بل لا بد من وجود علاقة قوية تجمع بين الشاب والفتاة، لا بد من التعلق الشديد الذي قد يصل إلى العشق.

وهذا يفسر بجدية النظرة إلى مشروع الزواج الذي ينبغي أن يبني علاقة حميمة متينة. وإذا لم يكن من مانع من الزواج فإن الخطّاب يذهبون إلى بيت والد العروس، ولا يذهب معهم العريس، بل يبقى في البيت يحرسه.

وإذا اتفق الفريقان على الزواج، تتم مراسم الخطبة، ولا تزيد فترة الخطبة على شهر فقط، وذلك من أجل أن يتدبر العريس أمور زواجه، وفي فترة الخطوبة فإن الخاطبين لا يخرجان معاً منفردين.

وفي عادات الأكراد ما يعرف بعادة محاولة خطف العريس، وفي هذه العادة يحاول مجموعة من الشباب أن يخطفوا العريس ليلة الزفاف، حتى إذا ما تهيأ لهم خطفه أخفوا المكان الذي خبأوه فيه، وذلك من أجل أن يذلوا العروس لتتنازل من علياء ليلية زفافها، لتذهب إليهم وتستميحهم عفواً بإطلاق سراح عريسها!

وهذه العادة تذكر بعادة محاولة خطف العروس ليلة زفافها لدى طائفة الشركس الذين يقطنون عمان أو صويلح أو ناعور.

وفي احتفالات الزواج يلبس المحتفلون، رجالاً ونساء، ملابسهم الشعبية، التي يلبسونها في أرض كردستان، للرجال غطاء الرأس كوفية بيضاء طويلة تغطي الرأس بشكل يميز الكردي عن غيره، ويميزه الشروال الكحلي الفضفاض، و(الشيالات) على الكتفين، وهو إجمالاً لباس الكردي المقاتل، وتلبس هذه الملابس الشعبية في حفلات الزواج والأفراح والأعياد الدينية والوطنية.

أما النساء، وخاصة الشابات، فيلبسن الملابس الملونة بألوان زهور الطبيعة وورودها وهي ملابس زاهية فضفاضة، تعبث بها الرياح عند الرقص.

وتجتمع في حلقة الرقص الواحدة الشباب والشابات ويرافقها الغناء الموقع على الأدوات الموسيقية، وتسمى حلقة الرقص الجوفاندة،وفيها يتعرف الشباب بعضهم على بعض، وتبدأ فكرة العلاقة. ويرقص الشباب والشابات معاً في حفلات الزواج وفي عيد النيروز.

وحينما يؤتى بالعروس إلى بيت زوجها لا يكون العريس مع الذين أتوا بها، ولكنه ينتظرهم على سطح

بيته، حتى إذا وصلوا البيت رمى عليهم الحلوى، وعلى العروس بوجه خاص، وذلك ليظهر فرحته بقدومها ويظهر في الوقت نفسه منزلته في البيت في وجود زوجته، فهو يظل الزوج القادر على الإعالة والقوامة.

والزوجة عند الأكراد تحترم زوجها احتراماً شديداً وتقدر منزلته ولا تعصي له أمرا وذلك لأن رابط الحب بل العشق قد ربط بينهما أولاً، ولأن الإسلام يطلب منها ذلك ثانياً؟ وفي الأمثال الشعبية الكردية: المرأة عمود البيت.

وأشهر الأعياد عند الأكراد يوما الفطر والأضحى. وهذه أعياد دينية أما عيد النيروز وهو عيد وطني في 21 أذار من كل عام وفي هذه الأعياد تلبس الملابس الوطنية المزركشة للنساء والملابس الشعبية القتالية للرجال.

وتحسب السنة الميلادية من أول يوم أربعاء من شهر نيسان أو شهر تشرين الثاني.

وفي طقوس الوفاة والدفن:

نجد أن لا اختلاف يذكر بين عادات الأكراد وعاداتنا في بلاد الشام. ولكنهم لا يعرفون عادات لطم النساء على الخدود أو حلقات البكاء بأصوات عالية، بل يكتفون بالبكاء الصامت وختم القرآن والدعاء للميت بثواب قراءة القرآن.

ويدفن الأكراد موتاهم في مقابر سائر المسلمين في عمان، بالطريقة نفسها التي يدفنون بها وكذلك في غسل الميت وتكفينه وتلقينه على المقبرة، ومنهم من يشتري بعض المقابر الخاصة ليخصصها لموتى الأسرة.

ويزعم باحث كردي يعيش في بريطانيا أن المصريين القدامى كانوا يذكرون أن قرص الشمس أصله كردي! ذلك أن زوجة فرعون الأول كانت كردية الأصل. وأنها أتت بهذا القرص من كردستان إلى مصر، وأنها تبت إقامة حزب ديني مناقض لحزب فرعون.

ألوان من الأدب الشعبي الكردي:

وقد يقع الباحث على ألوان مختلفة متعددة من الأدب الشعبي الكردي الذي ظل أزماناً يروى شفوياً، في هضبة كردستان، بحكم تأخر الحضارة والكتابة هناك ثم قيض له بعض المخلصين فجمعوه في كتب، وترجم من اللغات الروسية والتركية والكردية إلى العربية. والكردية منها ما يكتب بالحرف العربي ويسمى الكورمانجي، ومنها ما يكتب بالحرف اللاتيني ويسمى السوراني.

وننظر في كتاب (دراسة في أدب الفلولكلور الكردي) الذي أصدره الأستاذ الدكتور عز الدين مصطفى رسول، في بغداد عام 1987م، ونشرته وزارة الثقافة والإعلام العراقية، فتقرأ فيه أمثلة متميزة من الفنون الشعبية القولية، أي الأدب الشعبي.

أ- الأسطورة الكردية:

ولعل أول ما يخطر بالبال في هذا المجال أسطورة جلجامش البابلية القديمة في شمال العراق، وهي تدور حول أقدم الأراء الشعبية والعقائد في التكوين وفي البطل الأسطوري الذي يحمل صفات الآلهة، والذي يعيش صراعاً للبقاء والمحافظة على الحياة على الأرض.

(وتجعل الأسطورة الكردية من الصراع بين العفاريت والجن وبين الإنسان رمزاً للصراع الناشب

منذ القديم بين قوى الخير وقوى الشر) (7).

ب- الملاحم الشعبية:

وتتناقل الأجيال الكردية نوعين من الملاحم: الأول ملامح البطولة، والثانية ملاحم العشق.

وربما كانت ملحمة (دمدم) أشهر أنواع ملاحم البطولة، وهي تحكي (ملحمة الخان ذو الكف الذهب) أو (ملحمة قلعة دمدم). وتدور حول كفاح الكرد في أعوام (610-1608م) بقيادة أمير خان ذي اليد الواحدة ضد الشاه الإيراني عباس الأول وهو ثورة الكادحين ضد الإقطاع والتسلط.

ومنها نقرأ صرخة البطل بوجه الشاه عباس:

لن يخضع أبناء شعبنا
أنهم ينتظرون العدو في الميدان
أنهم يقاتلون كالأسود
ويقطعون العدو إرباً إرباً، دوماً
لن نخاف جندك ولن نخاف خان تبريز
إن البطل لن يهرب في النزال
نحن لا نخاف خان جين وماجين
ولن يوليك شعبنا الأدبار
لن نخاف الخان التيموري
ولن يترك شعبنا الجبال
لن أقبل تاجك
ولن اسيء إلى سمعة كردستان (8).

أما ملاحم العشق والغرام فمنها ملحمة بائع الزنابيل التي تشرح الجانب الاجتماعي من الكدح وكسب العيش. ولكن اشهرها ملحمة جخ وسيامند، وفيها يحب ابن الفلاح (سيامند) ابنة الاغا-الامير-(جخ)، ويتعلقان بعضهما ببعض بحثاً عن السعادة الأبدية، وحينما يكتب عليهما أن يموت الشاب وهو يبحث عنها تقول الفتاة:

لم الحياة، لم الروح؟
الكي يقولوا ها هي تحيا، فقد كانت جخ حبيبة سيامند
فبالله، الاله الطاهر، بالنور الالهي اقسم
بالطيبة والجمال، بك يا ابن الماء والأرض البار
بالحب والجمال، بالموت والحياة
قسما بالشمس في السماء وبماء النبع الصافي
بالشيع السعيد اقسم، انك وحدك فتاي
قسماً بذلك القديس الأخضر، وبالقمح الأحمر وبالخبز
اكنت أنت حياً أم ميتاً، أكنت تعلم أو لا تعلم
اقسم بالصدق والإصرار، يا سيامند يا روح روحي
يا فتاي أنك أنت وحدك تملكني يا فتاي
أنك وحدك تملكني
وسأهواك ما حييت، وها أنا اتبعك (9).

ومن أشهرها حكاية (مم وزين) وهي تشبه قصة مجنون ليلى، في الأدب العربي، وقد افرغها الأستاذ الشيخ محمد سعيد رمضان البوطي في كتاب مستقل (10).

ج- الامثال الشعبية

وتدور الأمثال الشعبية التالية على السنة الناس من الأكراد غيرهم:

-لئن كان اللحم غاليا فما ارخص عدم تناوله
-كل الطرق تؤدي الى بانه

-نهر الكذب منبعه قريب

-اعمل المعروف ودعه للماء يجرفه

-لن يلين الحديد البارد بالنفخ

-اضحى كالكردي المحروم من العيدين

-زوجوا (اذا) من (لماذا) فجاءهما ولد اسمياه (ليت)

ويقابله قولنا:

-كل الطرق تؤدي إلى روما أو الى الطاحون

-حبل الكذب قصير

-اعمل خيرا وارمه في البحر

-الحديد بالحديد يفلح

-ذهبت النعامة لتعود بقرنين فعادت بلا أذنين

-جمعوا (لو) مع (لولا) طلع (يا ريت)

وتدور كلها حول الحياة الاجتماعية وظروفها.

د- الاغاني الشعبية:

تتعدد الأغاني الكردية بين أغاني المناسبات وأغاني العمل وأغاني الرعاة وأغاني الفلاحين وأغاني الاعراس والدبكات والسهر على الوليد وأغاني العاب الأطفال وأغاني النساء أثناء العمل كحلب الابقار وصنع اللبن.

ومن تنويمات الأطفال عند الأكراد قول إحدى الأمهات لإبنها:

دلوري دلوري بابي

أبوك في المزرعة يا حبيب قلبي نم نم

ابوك مسافر في الحقل يا حبيب قلبي نم نم

وتصور الاغنية الكردية طبيعة بلاد كردستان الجميلة: فخرير المياه وكثافة الغابات وغزارة امطار الربيع وعيون الماء والأنهر والينابيع والجبال العالية والورود والنباتات والأشجار والبلوط والرمان.

وتنعكس على الأغنية الشعبية الكردية الحان الغربة وآلامها:

أنت في سليمان، ترتدين ازياء مزركشة.. وانا بطهران غريب وحزين.

من يستطب الغربة كافر لا يعرف اللّه.

أخشى أن أموت بعيداً عن الوطن.. والقلب مليء بالتمني والأهات والآمال.

وإلى جانب الحنين إلى الأوطان عاطفة صادقة واخلاص (11).

وقد يذكر أن الاغاني الكردية تتحدث دائماً عن احداث تاريخية وقعت للأمة مثل أحداث قلعة دمدم، ويتغني بها الناس على اعتبار أنها تاريخ مجيد، أو أن تدور حول حكايات عشق وغرام وطنية، وحول أيام الفرح والسعادة للأمة الكردية.

هـ- الطرائف:

والطرافة حكاية قصيرة صبت في قالب ساخر، واختير لها اطار مضحك، وهي نقد للمجتمع وقضاياه السياسية أو الاجتماعية أوالاقتصادية، فهي أدب هادف موجه.

أما ابطالها فقد عرفوا بانماطهم الشعبية الموروثة، مثل جحا في الأدب الساخر عند العرب والملا عند الاكراد أو خوجة نصر الدين عند الاتراك، أو قراقوش أو تيمور لنك حينما يتحاور مع الملا.

فيروى أن تيمور لنك قال للملا نصر الدين ذات يوم: لقد كان للخلفاء العباسيين القاب مثل الموفق باللّه والمتوكل على اللّه والمعتصم باللّه، فلو كنت أنا واحداً منهم، فماذا الذي كان علي أن اختار من بين

الألقاب؟ فأجاب الملا على الفور: لا شك أنك كنت تلقبت بـ: (نعوذ بالله).

و- الأحاجي الكردية:

الأحجية قسم من أدب فلكلور الشعوب غير المدون. وفيما يلي مجموعة من الاحاجي والالغاز التي عرفت في التراث الشعبي الكردي، كما أنها نفسها معروفة في بلادنا وجميع مواطنيها بما فيهم الاكراد.

-تمشي وتظل تمشي ولا تبلغه.... (الظل)

- ثمنه فلس واحد ولكن يملأ الغرفة كاملة... (الشمعة)

- ماءان في كأس واحدة، لكل منهما لونه... (البيضة) (12)

من الثقافات الشعبية المادية لدى الاكراد:

تحدثنا قبل قليل عن نماذج من الأدب الشعبي لدى الأكراد، وهذه ثقافة شعبية قولية، وسنعرض فيما يلي أمثلة محدودة من الثقافة الشعبية المادية لدى الأكراد، ونعتذر عن محدوديتها وعدم التفصيل فيها، لئلا يطول هذا البحث.

أ-الأزياء الشعبية:

يتألف ملبس الرجل في البيئة الكردية من غطاء للرأس أبيض واحمر وهو الشماغ، ويلف على الرأس بطريقة خاصة بالأكراد، وتحت الشماغ طاقية من الصوف تلبس على جلة الرأس، وهذا هو اللباس العسكري للرجال، وما يعرف عندهم بالبشماركة.

ويلبس الرجل السترة على صدره وقد يظهر على صدره شيالتان، ويحيط وسطه بالحزام القوي، ويزهى الكردي بشرواله الفضفاض المميز.

ويحتفظ الكردي في الأردن بهذه الملابس الشعبية ولا يلبسها إلا في ا لاحتفالات الوطنية والدينية، وفيما عداها لا يفترق عن أي مواطن أردني آخر في لباسه.

وتغتال المرأة بلباسها الملون بألوان الطبيعة الزاهية الفاقعة.

ب-المأكولات الشعبية:

الأكلة المتميزة عند الأكراد هي بال (المر) وهي القمح المقشر المدكوك بشكل بسيط حتى تتفتح حبة القمح وتصبح بحجم أكبر مع الجميد واللبن.

ويحل البرغل محل الأرز في الطعام الكردي، ويتصدر اللبن المائدة الكردية على الدوام، وفي كل وجبة، فإذا سألتهم: لماذا؟ قالوا: تيمنا برسول الله عليه الصلاة والسلام، ويقدم الدجاج مع البرغل. والعدس من الطعام المفضل لدى الأكراد أيضاً وشوربة العدس مع الدجاج تقدم في الأعياد الوطنية.

وفي عيد الأضحى بوجه خاص يذبح في البيت شاة أو خروف أو غيره وقد جرت العادة على أن لا يأكل الأكراد في هذا العيد إلا مما يذبح صبيحة العيد في البيت.

ج- أدوات الغناء والموسيقى:

في أدوات الغناء الكردي البزق وعود أوتاره (24) والطنبورة وعدد أوتارها (12) والجنبش وعدد أوترها (12) بالإضافة إلى الزورنا والطبل.

من الطيف الشعبي الأردني العام

إن الأكراد في الأردن مواطنون كسائر المواطنين، وهم يزاولون حياتهم بمنتهى المساواة مع سائر

المواطنين، في الحقوق والواجبات، دون أي تمييز.

فهم يشاركون في الاحتفالات الوطنية مشاركة إيجابية بملابسهم الشعبية ورقصاتهم المتميزة، مثل سائر ألوان الطيف الأردني، فهي مواطنة صالحة ومثاقفة فاعلة، الكل يشارك فيه ويقدم فيها أشكالاً من الفسيفساء الوطنية لوجه هذا الوطن الواحد.

فلو قرأنا الأفكار التالية لا ندري أهي من أفكار الأكراد العرب الذين يعيشون في الأردن أو غيرها من بلاد الشام:

(إن الأرواح الشريرة من جن وعفاريت تسجن مشدودة خلف جبل قاف طيلة أيام شهر رمضان.وجبل قاف هذا في أقصى الأرض في الإدراك الجغرافي للشعب منذ القديم) (13)

أليست الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية التي أبقت بهذه الأفكار واحدة؟ أليس أصله من حديث الرسول عليه السلام عن بركات رمضان المبارك وفضائله؟ أليس هذا الكلام من كلام الناس العاديين في الشارع الأردني؟

*** باحث أردني**

من مصادر البحث ومراجعه

1 - مقابلات شخصية مع السيد شاكر الكردي-عضو جمعية صلاح الدين الأيوبي الخيرية في جبل اللويبدة، فيما بين 25 / 10 / 1999 - 3 / 11 / 1999م.

2 -دراسة في أدب الفلولكلور الكردي-عز الدين مصطفى رسول، وزارة الثقافة والإعلام العراقية- بغداد، 1987م.

3 -حكايات تراثية كردية- ترجمة وإعداد حسين أحمد الجاف، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، 1988م.

4 - بحثان في الأدب الكردي-رؤوف عثمان، الأمانة العامة للثقافة والشباب، بغداد 1989م.

5 - مجلة التراث الشعبي العراقية-العدد العاشر- السنة الخامسة 1974م.

1 - الأقليات في التاريخ العربي، عوني فرسخ، لندن، 1994، ص373 وما بعدها.

2 - حكايات تراثية كردية، ترجمة وإعداد حسين أحمد الجاف، بغداد، 1988 ص3 .

3 - دراسة في أدب الفلولكلور الكردي، عز الدين مصطفى رسول، بغداد، 1987، ص11 .

4 - الأقليات في التاريخ العربي.

5 - الأقليات في التاريخ العربي، ص403 .

6 - الفلولكلور، ما هو؟ فوزي العنيل، ص36 .

7 -دراسة في أدب الفلولكلور الكردي، د. عز الدين مصطفى رسول، ص15 .

8 - المصدر السابق، ص50-52 .

9 -المصدر السابق ص62 .

10 - المصدر السابق ص72 .

11 - حكايات تراثية كردية، حسنين احمد الجاف، ص70 .

12 -المصدر السابق ص138 .

13 - المصدر السابق ص155 .

14 - المصدر السابق ص182 .

15 - المصدر السابق ص155 .

صورة القدس في الشعر الإسلامي المعاصر

■ د. بلال كمال عبد الفتاح*

ليس غريباً أن تكون القدس حاضرة في الشعر الإسلامي المعاصر××، بل الغريب أن لا تكون موجودة وحاضرة بقوة، لتطابق الصفة (الإسلامي) موصوفها (الشعر)، فالشعر الإسلامي ما هو إلا حصائد ألسنة قوم استثناهم القرآن الكريم من الهيام في كلّ واد، فكان استثناؤهم تكريماً لهم، كما كان تعريفاً بهم، فهم (الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا..)(1)، وهم على هذا النهج يسيرون متتبعين خطى الشعراء الأوائل: كعب بن زهير و عبد الله بن رواحة، وحسان بن ثابت، دعاة وهداة، ولساناً ناطقاً بآلام الأمة وآمالها، متتبعين الخير حيث كان، راصدين أوجاع الأمة الإسلامية، مذكرين و (الذكرى تنفع المؤمنين)(2) بأمجاد وشخصيات تاريخية، وبماض إسلامي رفيع لأمة كانت (خير أمة أخرجت للناس) (3)، فكان شعرهم نابضاً بكل هذه المعاني×××، مجسداً الأمة الإسلامية ومشاعرها بالجسد الواحد، الذي إن اشتكى منه عضوا "تداعي له سائر الجسد بالسهر والحمى"(4).

وإذا كان القرآن الكريم قد أكرم هؤلاء الشعراء الإسلاميين بهذا الاستثناء، وبتلك الصفات، فإن القرآن الكريم نفسه قد أكرم القدس بمباركته بأرضها وبما حول المسجد الأقصى، مباركة جعلت المدينة مقدسة لكل المسلمين: (سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير) (5).

فكان الأقصى قبلة المسلمين الأولى، وثالث الحرمين الشريفين، وإليه تشد الرحال(6)، فكان الأقصى مكانا هو الأقرب وجدانيا لكل المسلمين. فكانت القدس مباركة ومكرمة بهذا التكريم القرآني وبالهدي النبوي، مكرمة بهذا التخصيص، ومكرمة لما حولها حتى كانت فلسطين كلها أرضاً مباركة.

إذاً يلتقي الشعراء الإسلاميون ذ وقد خصهم القرآن الكريم بذلك الاستثناء ذ مع مدينة القدس- وقد خصها القرآن الكريم بهذه المباركة- التقاء المكرمين في القرآن الكريم، كما يلتقون معها فيما توجبه العقيدة الإسلامية على كل مسلم من احترام وحب ودفاع عن الأوطان، كما يلتقون معها في ذلك الهم الإسلامي الواحد، وقد عدا على القدس الغاصبون والمحتلون ومازالت تعيش الاحتلال والظلم، فكانوا لسانها الناطق في ماضيها العزيز، وفي حاضرها البائس، داعين إلى الجهاد وإلى تحريرها.

من هنا جاء قولنا في البداية: ليس غريباً أن تكون القدس حاضرة في الشعر الإسلامي، بل الغريب أن لا تكون، فإذا "ظهر في عصر الحروب الصليبية ما سمي بالقدسيات التي قيلت في القدس حنيناً إليها قبل الفتح، وفي التهنئة بفتحها، فإن ديواناً خاصاً يمكن أن يجمع عن القدس في عصرنا يرصد أصداء احتلالها في الشعر العربي المعاصر، ولا يكاد ديوان شاعر إسلامي يخلو من الحديث عن القدس ومحنتها ومسجدها" (7).

ويكشف فهرس "دواوين الشعر الإسلامي المعاصر" (8) عن مدى اهتمام الشعراء الإسلاميين بالقدس من خلال تسمية دواوينهم باسم القدس أو ما يمت إليها بصلة ومثال ذلك:

1 - الأقصى الحزين: أحمد محرم
2 -بشراك يا قدس: أحمد حسن القضاة
3 -اشهدي يا قدس: سليم سعيد
4 -الطريق إلى القدس: داود معلا
5 -في رحاب الأقصى: يوسف العظم
6 -القدس تصرخ: مأمون جرار
7 -الأرض المباركة: عدنان النحوي

بل ظهرت دواوين أخرى تحمل اسم القدس بعد ذلك الكتاب (دواوين الشعر الإسلامي) منها:

1 -وارحمتا للقدس: طه عبد الغني مصطفى
2 -القدس قصيدتي: معروف رفيق محمود
3 -حبيبتي القدس: عبد الله عبد الرزاق السعيد
4 -انتفاضة الأقصى المبارك: عبد الله عبد الرزاق السعيد
5 -القدس في العيون: كمال رشيد
6 - قناديل على مآذن القدس: صالح الجيتاوي

وهذا يدل دلالة كبيرة على احتفاء الشعر الإسلامي بالقدس حين اتخذها عنواناً لديوان، أو عنوانا لقصيدة، أو مفردة ورمزاً يتغنى بها، مما أكسب شاعراً من شعرائها لقب: شاعر الأقصى هو يوسف العظم(9)، وشاعراً آخر لقب: شاعر القدس هو داود معلا.

صورة القدس في الشعر الإسلامي المعاصر

في الصفحات السابقة بينا وأثبتنا وجود صورة القدس في الشعر الإسلامي، من حيث وجودها، معللين هذا الوجود بمضمون الشعر الإسلامي الذي لا يخرج عن النهج الإسلامي، ولا بد لنا هنا أن نستوضح كيفية ظهور هذه الصورة على المستويين: الموضوعي والفني، ونعطي أمثلة تمثل الموضوع الذي نحن بصدده، بحيث يكون الجزء المستشهد به دالاً على شيوعه في الشعر الإسلامي، أو جزءاً تكتمل به صورة القدس في الشعر الإسلامي:

1 -إسلامية القدس وفضائلها:

ما دمنا نمضي قدما مع الشعر الإسلامي، فلا بد أن نجد ما يؤكد إسلاميتها وعروبتها، ولا بد أن نجد الاقتباسات والإشارات الدينية المستوحاة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، أو ما يدل على ماضي عزها في رحاب الدولة الإسلامية، وما يمكن أن يتواصل مع كتب الأوائل في ذكر فضائل القدس ومزاياها، وهنا تستوقفنا دواوين الشاعر الطبيب عبد الله عبد الرزاق السعيد(10) التي يتغنى فيها بالقدس والمدن الفلسطينية، مؤكداً قدسيتها، ومسترجعاً صدى أحداثها التاريخية، ومؤرخا لأحداثها المعاصرة، بنية

صادقة وحب كبير، إلا أن أعماله بقيت في دائرة النظم ولم ترق إلى مستوى الشعر، ففي مجال فضائل القدس يقول(11):

للبيت في القدس الشريف فضائل
رجز يحيق بمن عليه اعتدى
ملك أقام بكل شبر فيه أو
صلى عليه الأنبيا رسل الهدى
ومؤذنوه يفضلون على مؤذن
مسجد الهادي المبجل أحمدا

وفي فضل الصلاة في المسجد الأقصى يقول(12):

فيه الصلاة تعد ألفا للذي
بطهارة صلى به وتعبدا

وعن مكانته الدينية يقول(31):

إله الكون باركه دواما
فراح يؤمه شرق وغرب
وأول قبلة أضحى لطه
وبالمختار أمن يستتب
وثالث مسجد نغدو إليه
فشد رحالنا فيسير ركب

وفي معنى القدس يقول(41):

والقدس معناها الطهارة في اللغى
فهي المباركة التي فيها الهدى

وفي استذكار قصة الإسراء والمعراج يقول(51):

وأسرى الله بالمختار ليلا
إلى الأقصى وأم المرسلينا
وفيه الصخرة العظمى ومنها
لقد عرج السما طه نبينا
وللأنام قد أضحى مزاراً
وأول قبلة للمسلمينا

نلاحظ أن هذه الأبيات التي جاءت صدى لموروثات دينية وثقافية متعلقة بالقدس، لم توظف توظيفاً ناجحا، بل جاءت نظماً مملا لم يرق إلى مستوى الشعر×.

× الربط بين مكة والقدس

لئن ربطت قصة الإسراء بين المسجد الحرام والمسجد الأقصى فإن الشعراء الإسلاميين يربطون بينهما من حيث القدسية ومن حيث أن الأول طليق يؤمه المصلون والعابدون والمعتمرون والحاجون، والثاني الذي كان قبلة المسلمين الأولى مقيد محتل، وهنانجد الشاعر عدنان النحوي يصور الأقصى ينادي أخته مكه(16):

وتلفت الأقصى لمكة لوعة
أختاه! تنهش أضلعي الغربان
أختاه! أين المسلمون وحشدهم
أين الملايين الغثاء! أهانوا؟!

ويوجه الشاعر كمال رشيد لاؤلئك المعتمرين حول البيت ليقول لهم(17):

يامن يطوف ببيت الله معتمراً
القدس طاف بها حقد وأردانا
يا ساعيا تبتغي لله مقربة
هلا سعيت لفعل يرفع الشانا
ويا جموع التقى ماذا لو التقت
الأيدي على الحق تصلي الكفر نيرانا
تعيد للقدس للإسلام عزته
وتجعل الأرض تحت الخصم بركانا

× احراق المسجد الأقصى:

ضج الشعر الإسلامي لمحرق المسجد الأقصى وفي ذلك نقرأ لعدد منهم، أحمد فرح(18):

يا من رأى القبلة الأولى وقد حرقت
نفسي الفداء لذلك المسجد الخرب
بكت له الكعبة العظمى شقيقته
ومادت الروضة الغراء من غضب

الله أكبر هل ماتت رجولتنا
وهل خبت جذوة الإسلام في العرب

ويقول الشاعر محمد كامل الآني(91):

أحقا بني صهيون أحرقتمو القدسا
أحقدا أم البغضا تدسونها دسا

ولاحظ هنا أنه ذكر القدس لإن الأقصى تعني القدس كلها، ويمضي الشاعر قائلا معتبرا عرض القدس عرضه ومتكلما عن شعور المسلمين أمام هذه الواقعة الأليمة(20):

فإن يحرقوا الأقصى فإن لهيبهم
شوى الجسم مني بل شوى العقل والنفسا
شعوري شعور المؤمنين بقدسهم
وقدسيتي لا تقبل الخبث والرجسا
رويدا فعرض القدس عرضي وملتي
ألا كل عرض يرفض الهتك والمسا

× الربط بين المناسبات الإسلامية والقدس:

1. ذكرى الإسراء والمعراج:

في كل عام تمر ذكرى الإسراء والمعراج، مما يثير في نفس الشاعر الإسلامي المشاعر فينطلق لسانه شادياً ما يدور في خلده(21).

حاشا لذكراك يا إسراء نسيان
فأنت لسفر الدهر عنوان
ذكراك بالأمس كانت في فمي نغما
واليوم.. شجو وآهات وأحزان

2-في ذكرى الهجرة :

فيجد الشاعر فيها فرصة لأن يذكر بأرض الإسراء فها هو الشاعر داود معلا يقول في قصيدة في ذكرى الهجرة(22):

ألم تكن لرسول الله قبلته
ألم يكتمل بالقدس مسراه
ألم يصل بها الفاروق محتسبا
ألم تقبل أديم الأرض كفاه

× الدعوة إلى الجهاد:

يقود موضوع القدس في الشعر الإسلامي إلى الدعوة إلى الجهاد، وهو أمر طبيعي ما دام الحديث عن مدينة مأسورة محتلة، نقرأ قول وليد الأعظمي(32):

هذي فلسطين تدعوهم لنصرتها
ويصرخ المسجد الأقصى وسيناء
لا خير فيهم لقد ركت عزائمهم
وفي فلسطين أعداء ألداء

وحتى يقول(24):

لا بد من ثورة يا قدس عاتية
منها تحل على الأعداء بأساء
حتى يفر بنو صهيون ثانية
كما تفر من الرئبال حرباء

ويقول الشاعر محمد التاجي(25):

هي الوغى.. قد رضينا بالوغى حكما
حتى نرى حائط الطغيان منهدما
حتى نرى القدس حرا في عروبته
حتى نرى الحق والإسلام مبتسما

ونجد دعوة من الشاعر داود معلا(26):

يا شعب يكفيك من ماضيك تجربة
فد كدت تهلك من قتل ومن سلب
فشدها حملة شعواء ضارية
حمراء تقذف بالنيران واللهب
وصبها فوق أعداء الحياة من
الشواظ ينهال فوق الراس والذنب
واجمع قواك وحطم كل منطلق
للخائنين ودمر كل مغتصب

وارفع جبينك فوق الشامخات وقل
يا ساعة النصر جاء الحق فاقتربي

× القدس في الشعر الإسلامي الموجه للأطفال:

لم يغفل الشعر الإسلامي عن الالتفات إلى الطفل ليعلمه حب القدس ويزرع فيه حب الجهاد والاستشهاد من أجلها، وأن يعرفه بالقادة العظام من أمثال عمر بن الخطاب وصلاح الدين الأيوبي، فنجد نداء من الشاعر عبد الرزاق الحاج عبد الرحيم حسين يقول فيه(27):

هيا بنا شبابنا
نمضي معا لقدسنا
إلى الأمام أخوتي
إلى الأمام دربنا
ورفرفي على الربا
رايتنا على الدنا
ولتذكروا فاروقنا
ولتذكروا مجدا لنا
ولتذكروا صلاحنا
صلاحنا في ديننا

وهو يدعوهم للجهاد لتحرير القدس كأرض وحق لهم(28):

هيا نعد أخوتي
أنفسنا سلاحنا
ولترتفع هاماتنا
ولترتفع راياتنا
فقدسنا أرض لنا
وقدسنا حق لنا

ويؤكد الشعراء على القدس كأرض مقدسة وأرض إسراء حتى كانت في نظرهم رمز عزة وافتخار، وهنا يردد الشاعر محمود علي النجار للأطفال(29):

يا قدس يا حبيبتي
يا أملي يا منيتي
يا قدس يا مسرى النبي
يا رمز كل عزة

ويؤكد الشاعر كمال رشيد للأطفال بأن عزة القدس ما هي إلا عزة للمسلمين جميعا(30):

هذه قدسنا
عزها عزنا
كيف نرضى بها
للعدى موطنا؟!

ويحدد مكانة القدس في ذات الأطفال ليتغنوا بها ويعيشوا لها ويعملوا من أجل تحريرها(31):

القدس في العيون
نفنى ولا تهون
ونحن جندها
للنصر سائرون

فأطفال اليوم هم جنودها في الغد، بل جنودها اليوم وقد حملوا الحجارة وانطلقوا يلبون نداء القدس(32):

نادت القدس بنيها النجباء
حرروني من آيادي الدخلاء
أبشري يا قدس يا أرض الفداء
جاءك النصر ووافاك الرجاء

فحب القدس لا يكون بالكلمات، وإنما بالجهاد والتضحية والفداء، وإعادة الأمجاد لأرض الأمجاد، فيبقى النشيد دائرا على الألسنة، وتهفو القلوب إلى تحقيقه(33):

أفديك يا قدسي يا منية النفس
وأعيد أمجادا كانت لنا أمس
وأعيش في الدنيا مرتفع الرأس
بالحب والحرب، بالحق والبأس

ولإن أبناء فلسطين ما هم إلا أبناء جهاد واستشهاد، فإن الفتى هناك يعيش الجهاد يوميا، لذا اعتبر الشاعر الآباء مستشهدين وأن هذا الجي الصاعد الغاضب سائر على الطريق نفسها، متبعا خطى الآباء والأجداد،

فتجد الفتى يعرف نفسه قائلا (34):

أنا ابن الشهيد أنا ابن الشهيد
حياتي جهاد وعزمي حديد
أبي سار للحرب مستشهدا
يصون الحمى ويصد العدى
وأبلى بلاء، ونال جزاء
فكان لديني وأرضي فدى

هذا ما يقوله الفتى الفلسطيني مفتخرا بجهاد آبائه، ولكنه يواصل القول والنشيد، ويسير مقتديا بأبيه، ليزرع الأمل في النفوس بالنصر والتحرير (35):

سأكتب في القدس أنشودتي
سأزرع في السهل ليمونتي
سأعلي على كرملي رايتي
بروح الشهادة يا إخوتي
ستبقى فلسطين أرض الكرامة
وقدسي ستبقى على الوجه شامة
فهيا إلى الحرب نمضي سويا
حماة الديار وأهل الشهامة

إن تحرير البلاد واجب ديني، وهذا ما يؤكد عليه الشعراء الإسلاميون في دواوينهم كما يؤكدون ذلك في نشيدهم الموجه للأطفال (36):

ودينتا أن نحرس البلادا
أن نستطيب دونها الجهادا
أن نجعل دماءنا مدادا
نكتب فيها قصة الخلود

ويبقى النداء متواصلا للجهاد من أجل تحرير القدس والوطن:

والقدس في فؤادي
من أجلها أنادي
حي على الجهاد
لعزة الوطن

ويبقى أمل الشاعر كبيرا في أن يكون صلاح الدين حيا في النفوس، وأن يظهر قائدا على أرض الواقع (37):

يا صلاح الدين هيا
نبذل الروح سخيا
ونعيد المسجد الأقصى
قويا وأبيا

وهكذا نجد أن مفردة "القدس" وما تمت إليه بصلة أحياها الشعراء على ألسنة الأطفال، فيكبرون ويكبر حبهم للقدس، ولا يرون الحياة والعزة إلا بالعين التي ترى القدس محررة!!.. فهل نراها؟!

القدس في شعر يوسف العظم ×

ما دام الحديث عن القدس في الشعر الإسلامي المعاصر، فإن الباحث يجد في يوسف العظم خير من يمثل الاثنين (القدس) و (الشعر الإسلامي) ذلك أن شعر يوسف العظم كله نابض بالحس القرآني، كما أن القدس حاضرة في شعره حضورا جيدا، مما أكسبه لقب "شاعر الأقصى" (38).

بعد قصيدته المشهورة "يا قدس" بقي هذا اللقب ملازما له، وبقي الشاعر متغنيا بالأقصى والقدس، بل تراه يعلن وقف شعره عليهما فيقول (39):

أنا للقدس خافقي ووريدي
وحياتي ومهجتي ووجودي
وعلى القدس قد قصرت حديثي
وقوافي شعري وبيت قصيدي

بل تجده يعلن بين يدي ديوانه "في رحاب الأقصى" بأن الأقصى ليس "مجرد بقعة من الأرض فيها مسجد، ولا بناء من الحجارة في أفيائه نصلي ولكنه مرتكز عقيدة، وموئل فكرة، ومهوى أفئدة مؤمنة بالله، مصدقة بما جاء به خاتم الأنبياء محمد أفضل الصلاة وأتم التسليم عليه" (40).

وفي أول قصيدة من ديوانه "في رحاب الأقصى" نجد النداء موجها إلى القدس فيخاطبها:

يا قدس يا محراب يا منبر
يا نور يا إيمان يا عنبر

ولاحظ هذه النداءات المتكررة لمدينة واحدة هي القدس، لكن الصفات متعددة: (محراب) و(منبر) و(نور) و(إيمان)، (عنبر). ولاحظ معي إلى الشطر الأول حيث تلاحظ النداء موجها إلى أشياء مادية محسوسة: (يا قدس) و(يا محراب) و(يا منبر).

كما تجد في اختزال القدس بالمحراب حيث الصلاة والعبادة، والمنبر حيث الفكر والتوجيه، ثم انتقل معي إلى الشطر الثاني لتجد النداءات تأخذ صفات أخرى (يا نور)، (يا إيمان)، (يا عنبر)، فتجد الصفات كلها معنوية مقابل ما جاء في الشطر الأول من صفات مادية.

وتلتقي حاستا البصر والشم من خلال النور والعنبر، ويبقى الإيمان هو الحالة التي تشمل وتجمع هذه الصفات كلها في مدينة مقدسة، في التوجه إلى محرابها، وتمضي القصيدة في سبعين بيتا متسائلة عن الذي حل بهذه المدينة، مقارنة بين ماضيها العزيز، وحاضرها البائس الحزين(41):

من لوث الصخرة تلك التي
كانت بمسرى أحمد تفخر؟
وأمطر القدس بأحقاده
فاحترق اليابس والأخضر

ويمضي مؤكدا قدسيتها وطهارتها حين كانت موطئ الأنبياء(42):

يا قدس يا محراب يا مسجد
يا درة الأكوان يا فرقد
سفوحك الخضر ربوع المنى
وتربك الياقوت والعسجد
كم رتلت في أفقها آية...!!
وكم دعانا للهدى مُرشد
أقدام عيسى باركت أرضها
وفي سماها قد سرى أحمد

ولاحظ هنا التقاء الأرض والسماء، والتقاء الأنبياء عيسى ومحمد بل يزيد في موضع آخر حين يذكر الملائكة والكتب السماوية، بحيث تلتقي كلها لتبارك القدس(43):

الوحي والتنزيل والأحرف
والآي والإنجليل والمصحف
وسورة الإسراء ما رتلت
إلا وأسماع الدنا ترهف
تبارك القدس وما حولها
وصخرة القدس بنا تهتف!

وحين يقارن بين أمس القدس وحاضرها، ويجد البعاد قد حيل بينه وبينها يقول(44):

قدس إن طالت بنا فرقة
فسيفنا يا قدس لن يغمدا!!

فسيف الجهاد لن يغمد، والجهاد ماض إلى تحرير القدس، يؤكد هذا المعنى غير مرة(45):

يا قدس مهما باعدوا بيننا
ففي غد جيش الهدى يَزْحف
كتائب الإيمان قد بايعت
لا فاسق فيها ولا مترف

لإنه متعلق بالأمل وبالنصر، فإنه ينهي القصيدة بما يبشر بعودة الأقصى من خلال الآذان" وإنجلاء ظلمة المحتل(46):

قولي لخيل الله مسروجة
على ضفاف النيل آن الأوان

قد آن للظلمة أن تنجلي
ويسقط الباغي ويعلو الأذان

وفي قصيدة أخرى يتصور الشاعر الأقصى مناديا، فيسجل نداء الأقصى ويذكر بالقادة العظام من أمثال سعد وخالد والمثنى وطارق بن زياد وصلاح الدين(47):

لكأني بمسجد القدس يدعو
وينادي أما سمعتم أنينه؟
كيف نرجو الخلاص والنصر ممن
ختم الذل والهوان جبينه
إنما الحرب عدة وجهاد
لا خطاب منمق تلقونه
أين سعد وخالد والمثنى
كلهم بالدماء ينصر دينه
والسرايا يقودها ابن زياد
ركب البحر لا يهاب سفينه
وصلاح كغرة الصبح يرجو
أن تقيدوا وتبعثوا حطيطة

وفي قصيدة يعرف شاعر الأقصى هوية الأقصى بقوله(48):

إنما الأقصى عقيدة ووسام وقصيدة

ويمضي معرفا بمنزلته ومباركته من السماء، مستذكرا عمر وصلاح، ولكنه يعاود التأكيد غير مرة على أن الأقصى عقيدة:

إنما الأقصى عقيدة فافتدوا تلك العقيدة (49)
إنما الأقصى عقيدة في ذرى العز وطيدة(50)
إنما الأقصى عقيدة أين من يحمي حدوده؟(51)
إنما الأقصى عقيدة ليتني كنت شهيده! (52)

إنه يؤكد بالتكرار وبأداة الحصر، وينهي القصيدة: متمنيا أن يموت شهيدا، وهو ما يدل على صدق دعوته للجهاد فيما مضى مع صدق أمنيته في أن يموت شهيدا.

إن القدس تبدو أسيرة مقيدة في شعر يوسف العظم(53):

فالقدس في القيد ترنو للخلاص وما
تلقى سوى الذل من أيدي أعادينا

وفي موضع آخر يقول:

وأنين الأقصى الجريح ينادي
واصلاحي وارايتي واجنودي(54)

ويوجه الخطاب إلى الجنود لتحريرها(55):

واستنزلوا النصر فالأقصى يلوذ بكم
لتدحروا من رحاب القدس "كوهينا"

ويجد الحل في أمة القرآن، لذا يوجه الخطاب إليها(56):

أمة المصحف الطهور أفيقي
وبأغلى ما يملك الحر جودي
واكتبي النصر بالدماء عزيزا
وارفعي في الورى لواء الخلود

ونجد أن القدس ومسجدها الأقصى تمثلان ماضيا بالنسبة إلى الشاعر، حيث كانت له ذكريات فيهما، فإذا ما أحلت مناسبة ما فإنها سرعان ما تذكره بماضي أيامه حيث قضاها في القدس.

ومثال ذلك ليلة القدر حيث يستذكر الشاعر ليلة قدر كان قد أمضاها أو أحياها في المسجد الأقصى(57).

لقد ذكرت لدى الأقصى تهجدنا
وليلة القدر نحييها فتحيينا
وقبلة المصطفى الأولى وصخرته
وومضة النور في دنيا أمانينا

وإذا كانت ليلة القدر مباركة عند كل المسلمين وفي كل الأمكنة، فإن الشاعر يجد لها طعما خاصا في رحاب المسجد الأقصى(58):

في ساحة المسجد الأقصى عشقناها
وكم سعينا لها نحظى بلقياها

يجدها مناسبة ليدعو كل المسلمين لتجديد العهد والدعوة إلى الجهاد (59):

يا أمتي بادري للخير وانتفضي
في ليلة القدر كيف اليوم ننساها
وجددي العهد للرحمن وانطلقي
واستلهمي من رحاب المصطفى جاها

ويقبل العيد، فيتذكر القدس ومسجدها الأقصى وأحبته هناك (60):

العيد أقبل والذكرى تؤرقني
وليس في العيد غير الحزن والسقم
ما عاد في مقلتي طيف يداعبني
غير الأحبة في (الأقصى) وفي (الحرم)

ويأتي الخامس عشر من أيار فيتذكر الشاعر النكبة والمأساة والعار، حتى يصور البسمة حراما في ظل اغتصاب القدس (61):

لا تسلني يا أخي في عجب
لم لا تملأ دنياك ابتساما؟
أنا مذ مزق قدسي غاصب
صارت البسمة في شرعي حراما

ومع تفجر الانتفاضة الأولى، وخروج الأطفال إلى مقدمة الساحة العسكرية بحجارتهم، ينطلق لسان الشاعر مباركا هذه الانتفاضة وأبطالها ويكرمهم بلقب (الفتية الأبابيل) ثم ينطلق شاديا تحت هذا العنوان قائلا (62):

حجارة القدس نيران وسجيل
وفتية القدس أطيار أبابيل

مذكرا بقصة أهل الفيل، وها هنا تتحول الحجارة إلى نيران قاتلة ويتحول هؤلاء الأطفال إلى طيور أبابيل، فتشعر من خلال هذا الوصف بالخطاب القرآني، وتستشعر بجمال الشعر الإسلامي وهو يقتبس آية من هنا أو آية من هناك، يوظفها في خدمة قضيته (63):

حجارة القدس نيران وسجيل
وفتية القدس أطيار أبابيل
وساحة المسجد الأقصى تموج بهم
ومنطق القدس آيات وتنزيل
والشعب يزحف إيمانا وتضحية
ما عاد يوقف زحف الشعب تنكيل
وصيحة الشعب حرا في تدفقه
من المساجد تكبير وتهليل

وكأني بالشاعر يريد أن يقول لنا أن القدس وهي المدينة المباركة، بلد الإسراء والمعراج، ما هي إلا مدينة الله، ومنطقها آيات وتنزيل، وأن الله سخر هؤلاء الأطفال لتحرير الأقصى، إننا أمام انتفاضة شعب، وزحف هادر، يتوحد فيه الطفل والأب والأم، الكبير والصغير تسير مع هذا الشعب ملائكة، فيتكلم الحجر، ويخرج "عزريل" لملاقاة الأعداء (64):

حيوا الجموع التي هبت لنجدته
يقود ركب الهدى للنصر جبريل
تعاهد القدس في صدق بأن لها
عهدا مع الله ما للعهد تبديل
تكلم الحجر القدسي فانتفضت
سواعد الصيد واندكت أباطيل
وجند صهيون قد خابت مطامعهم
ما عاد ينفعهم سجن وترحيل
أنى توجه جيش البغي في صلف
في كل ناحيةٍ يلقاه عزريل

ولا يملُّ الشاعر من التأكيد على أن القدس مباركة في الكتب السماوية (65):

والقدس أرض العلى والمسجد مذ عرفت
يبارك القدس قرآن وإنجيل

كما يعتمد الشاعر في خطابه الشعري على توظيف رموز القادة الإسلاميين أمثال: أبي عبيدة وخالد

وجعفر وشرحبيل(66):

أبو عبيدة يرنو نحو هامتها
وخالد من سيوف الله مسلول
وجعفر جاثم كالليث يرقبها
وقد أطل يناجيها شرحبيل

ويرى الشاعر من خلال نتائج الانتفاضة ما يبشر بالخير وما يمكن أن يوصل إلى النصر والتحرير فيقول(67):

هذي بشائر يوم النصر نعلنها
وليس في قولها زيف وتهويل
فالنصر يمسي قريبا حين نقصده
والنصر حين يراد النصر مأمول

القدس في شعر محمود مفلح ×

لم ينل الشاعر محمود مفلح لقبا من تلك الألقاب، ولكنه شاعر متميز على ساحة الأدب الإسلامي من حيث غزارة الانتاج(68)، والقدرة الفنية، وشعره نابض بالحس القرآني(69):

كل القصائد حينما لا ترتوي
من نبع قرآني فهن غثاء
فهو الذي يعطي القصيدة حجمها
وخلودها لو أنصف العقلاء
إن القصائد كلهن غريبة
من دونه، قد صاغها غرباء

وكأنه لا يعترف إلا بالشعر الإسلامي الذي يستمد فكره من النهج القرآني، لذا نجده في كل قصائده ملتزما بعقيدته، منطلقا منها، وهو يناقش قضية هنا أو قضية هناك(70):

إن العقيدة سيفنا وضمادنا
والعروة الوثقى والاستعلاء
فإذا بردنا فالعقدية دفئنا
وإذا غزانا الجوع فهي غذاء

هذا هو التاريخ يقرع سمعنا
فاسأل تجبك "الفتح" و "الإسراء"
لم يبدأ التاريخ إلا عندما
نطق الحبيب وضجت الصحراء

هكذا ينظر إلى العقيدة وينظر إلى بداية التاريخ، مع رسول الله صلى الله عليه وسلم ما كان مع مسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم من فتح لمكة ومن حادثة الإسراء، ولعل حادثة الإسراء تأخذ سمتا معينا عند شاعرنا، فلأنه شاعر إسلامي وشاعر فلسطيني، فإنه يجعل "الإسراء" زمانا بارتباطها بالرسول الكريم ومكانا بارتباطها بالقدس، فيحولها إلى معلم زماني ومكاني ومن خلالها يطلق رحلته وحروفه(71):

من سورة الإسراء تبدأ رحلتي
وبدونها فقصائدي عرجاء

وكثيرا ما يقرن الشاعر شعره بالعقيدة:

أودعت هذا الشعر نبض عقيدتي
وعقيدتي نبراسها قرآني(72)

ومع اقتران الشعر بالعقيدة، فإنه ينادي إلى الجهاد والتضحية فالشعر ما هو إلا دعوة ونداء، فيقول مستهزئا بالشعر الذي لم يرجع أرضا(73):

ثلث قرن ونحن نكتب شعرا
ويقود المسيرة الشعراء
ثلث قرن ومهرنا في البراري
أكلته الشموس والأنواء

فلا بد من سلاح وهذا السلاح لا يمكن أن يلقى جانبا والمسجد الأقصى ما زال أسيرا(74):

كيف نلقي السلاح والمسجد الأقصى
جراح والمهد والأحياء

كيف نلقي السلاح والمجرم
الوغد على صدرنا رحى ورباء
وإذا هزت العقيدة شعبا
سقط الزيف وابتدا الإسراء
هذه ساعة القصاص وهذا
موسم الثأر فاشهدي يا سماء

نلاحظ أن الشاعر ما زال ينطلق من "الإسراء" وإليها يعود مذكرا بقدسية الأرض، وهذه القدسية نابعة من العقيدة نفسها.

ويوجه الشاعر شكوى إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم يبث فيها همومه فيقول(75):

يا سيدي إن رأيت الحزن يسكنني
فإن قيد الأذى قد حز في عضدي
فإن لي في ثرى الإسراء أجنحة
مهيضة ورضيعا نام فوق ثدي
وإن لي مسجدا عاث اللئام به
ومنبراً لم يزل يهتز في خلدي

فالرسول وهو صاحب الذكرى (ذكرى الإسراء) يكون هو المخاطب، فتكون المأساة كبيرة وأنت تشكو لصاحب المناسبة ماذا حل بالأرض وبالشعب وتبقى الإسراء حاضرة في وجدان الشاعر(76):

يا قدس يا بلد الإسراء يا لغة
كالجمر يتقنها من كابد الشجنا
يا وردة الجرح، يا أم العيال فهل
ينسى بنوك النشامى الثدي واللبنا
من قال إن المآسي لا تضاجعنا
وإننا بعد لما ندفع الثمنا؟!

وكما وجدنا للذكريات مكاناً في شعر يوسف العظم نجد الأمر كذلك عند محمود مفلح حيث يقول في قصيدته يا قدس(77):

يا أيها الوطن المصفود معذرةً
إنا نخوض إليك الليل والمحنا
لي ذكريات بها ترتاح قافلتي
ولي سفوح إليها كم هفوت أنا!!
ولي بدايات عمر كم أحن لها
ألا يحن هزار ضيع الغصنا؟!

إن هذه الذكريات تملي عليه حنينا متصلا، فيبقى متذكرا تلك الأماكن وفيا لها، لذلك تجده ينفي النسيان ويؤكد عليه(78):

ولا نسينا ورب البيت سوسنة
ولا جناح هزار رف أو سكنا
ولا شجيرة ليمون على كتفي
مازلت أحملها جلدا هنا وهنا
ولا نسينا بدرب القدس سنبلة
ولا رغيفا بماء القلب قد عجنا

وبشبه الشاعر الوطن كله بالأسير والمصفود (يا أيها لوطن المصفود) كما يشبه الأقصى بالأسير ويشبه المؤذن بالصفة نفسها فيقول(79):

القدس ما زالت تؤرق ليلنا
ومؤذن الأقصى الأسير أسير

فالقدس تشكل أرقا للشاعر في ليله، والظلام يزداد ظلمة، والشاعر ينتظر آذان الفجر، وهو إعلان عن الفرجة أو الفرج وبداية الصباح والتحرير ولكن المؤذن نفسه وجده أسيرا مما يعني أنه لن يكون آذان وسوف يطول الليل ما دام الأقصى ومؤذنه أسيرين، فتحرير الأقصى هو الضياء ذاته.

وهذا يشير إشارة كبيرة إلى ما أعلن عنه الشاعر بداية بأن الإسراء زمناً ومكاناً وحادثة هي محور شعره وبداية منطلقه، فها هو يبارك الانتفاضة الفلسطينية، يمجد أبطالها الصغار، ويجد فيهم قوافل النصر والتحرير، ويعلن بأن الحجر هو السلاح وهو الرد مقابل

الشعر والخطب التي سادت زمناً طويلاً(80):

هذا هو الرد لا شعر ولا خطب
وإنما ثورة في الأرض تلتهب

وفي قصيدة أخرى يقول لهم(81):

أنتم خيول بني الإسلام جامحة
يقودها زمن الإسراء والظفر

لقد جاء هؤلاء الأطفال في زمن الصمت العربي، أقبلوا وفي أيديهم حجارة، إلا أن الشاعر يراها بعد أربعين عاماً وبعد نصف قرن حمماً(82):

أنتم حجارتكم قد فجرت حمما
وأنجبت في الليالي السود أقمارا
ونحن نخجل إن قلنا قذائفنا
ليست ولسنا ذورب البيت ذ أحرارا
سيروا على بركات الله وانطلقوا
وحطموا الوحش أنيابا وأظفارا

وهنا يشبه القدس بعروس وقد أقبل من يخطبها(83):

شدوا الخناق فإن العرس عرسكم
وهذه الغادة الحسناء تنتظر
من أربعين ولم يخمد لها ألق
ولا تلاشى لها عطر ولا حور
من أربعين وكف القدس مشرعة
والخاضبون لكف القدس ما حضروا !!
القدس في وله ترنو لخاطبها
وكلهم عن صداق القدس يعتذر
القدس ترحل من ليل إلى غسق
فما أطل على أسوارها "عمر"

إن رد أطفال الحجارة يأتي بعد جفاف، إنها ثورة شاملة، أبطالها أطفال ولكنهم في نظر الشاعر هم الكبار وهم القادة وهم المعلمون(84):

هاتي الزغاريد يا أماه عالية
فإن أطفالنا في القدس قد كبروا
ضمي الشهيد ولفي في عباءته
كل الجراح فلا يبقى لها أثر
فإن هذا زمان لاح عارضه
وللعقيدة فيه القوس والوتر

ويضفي الشاعر الطابع الإسلامي على هؤلاء الأطفال في أكثر من موضع(85):

من المساجد قد صاغوا ملاحمهم
ومن مآذنها الشماء قد نفروا
فكيف ينهزم الإعصار في بلدي
ولحنه السرمدي الآي والسور؟!

بل إنه يسمي طفل الحجارة بطفل العقيدة(86):

طفل الحجارة بل طفل العقيدة في
مساقط النار لا خوف ولا رهب

ويجد أن الرد آت من هؤلاء الذين صاغتهم العقيدة وعاشوا في ظلال المساجد(87):

هذا هو الرد من بعد الجفاف ففي
تلك الأكف الدوامي ينضج العنب
شعب يرتل في أحجاره سورا
ورحمة الله فوق الجرح تنسكب
شعب تمرس بالأهوال من زمن
فكيف يلوي بهذا المد مغتصب؟!
شعب بفجر تاريخا وأوسمة
ومن خيام المآسي تطلع الشهب
من المساجد صاغ الصيد لحنهم
ومن منابرها الشماء قد وثبوا

وإذا كان قد وقف شاكيا أما رسول الله صلى الله عليه وسلم، فإنه يجد في نهاية قصيدته تلك الأمل في مكة التي أخرجت ذلك النور(88):

من مهبط الوحي كان النور يغمرنا
ومنه سوف يطل النور للأبد

فنجد ارتباطا بين مكة والقدس في ذلك النور الذي أشار إليه، ومن هنا نجد أن الشعر الإسلامي قد

حفل بالقدس واحتفى بها، وكانت أبياته متأثرة بالنص القرآني، وبمحادثة الإسراء والمعراج، وبقدسية القدس ومباركتها، وكان الشعر الإسلامي مع كل مناسبة يذكر القدس ويذكر بها، ومن خلالها كان يدعو إلى الجهاد، مؤمنا بالنصر والتحرير، وفي الانتفاضة الفلسطينية وجد الشعر الإسلامي ضالته فيها، فأخذها مباركاً ومؤيدا وداعيا إلى دعمها، وواجدا فيها مبتدأ النصر (89):

وكان ما كان من صحو ومن مطر
"وأول الغيث قطر ثم ينهمر"
القدس قاب شهيد واحد وبكم
سر العطاء وفيكم تنسج السير
وكم جريتم إلى الأبواب تقرعها كف
ويقرعكم من صمتها ضجر!
وما رميتم ولكن الإله رمى
فكيف يهزم من بالله ينتصر؟!

من كل ذلك نلحظ أن القدس كانت مضمون الشعر الإسلامي، وكان مضمون الشعر نابعا من المنهج الإسلامي، فاستحق الشعراء بهذا النهج ذلك الاستثناء القرآني.

***كاتب أردني**

المراجع

1 -أحمد عبد اللطيف الجدع وحسني أدهم جرار: شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، الطبعة الأولى، 1978، مؤسسة الرسالة.
2 -أحمد عبد اللطيف الجدع: دواوين الشعر الإسلامي المعاصر، دراسة وتوثيق، الطبعة الأولى، 1985، دار الضياء للنشر والتوزيع.
3 -أحمد الجدع: يوسف العظم شاعر الأقصى، الطبعة الأولى، 1988، دار الضياء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
-4 حسني أدهم جرار: قصائد وأناشيد للانتفاضة، 1991، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
5 -داود معلا: الطريق إلى القدس، الطبعة الأولى، 1984، دار الفرقان، عمان.
-6 داود معلا: حديث الريح، الطبعة الأولى، 1992، جميعة عمال المطابع، عمان.
7 -عبدالرزاق الحاج عبد الرحيم: معا إلى القدس، الطبعة الأولى، 1988، دار عمان للنشر والتوزيع.
8 -عبد الرزاق السعيد: حبيبتي القدس، 1984، الوكالة العربية للتوزيع والنشر.
9 -عبد الرزاق السعيد: الأرض المباركة، 2003، غير موجود.
10 -كمال رشيد: أناشيدي، الجزء الأول، الطبعة الثانية، 1984، دار الفرقان للنشر والتوزيع.
-11 كمال رشيد: أناشيدي، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، 1984، دار الفرقان للنشر والتوزيع.
12 -كمال رشيد: القدس في العيون، الطبعة الثانية، 1991، دار بلال للنشر والتوزيع.
13 -مأمون جرار: الاتجاه الإسلامي في الشعر في الأردن، ضمن كتاب (الشعر في الأردن) أوراق ملتقيات عمان الإبداعية، منشورات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، 2002.
14 -محمود علي النجار: براعم الإيمان، ط1، 1985، دار عمار، عمان، دار القبس.
15 -محمود مفلح: الراية، الطبعة الأولى، 1983، دار عمان، عمار، الأردن.
16. -محمود مفلح: نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني، ط1، 1991، دار الوفاء.
17 -يوسف العظم: في رحاب الأقصى، الطبعة الثالثة، 1980، المكتب الإسلامي، بيروت.
18 -يوسف العظم: قناديل في عتمة الضحى، الطبعة الأولى، 1987، مكتبة المنار، الزرقاء.
19 -يوسف العظم: الفتية الأبابيل، الطبعة الأولى، 1988، دار الفرقان، عمان.

× ينطلق هذا البحث من مسلمة وجود الشعر الإسلامي واستقلاليته عن الاتجاهات الأخرى، لذا يتجنب الباحث الخوض في شرعية التسمية، أو وجود هذا الشعر ومبرراته، ويكتفي بالإشارة إلى بعض الكتب —وهي كثيرة- التي تناقش هذا الموضوع منها على سبيل المثال:

1 -حسني أدهم جرار وأحمد الجدع، شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، الجزء الأول، الطبعة الأولى،1978، مؤسسة الرسالة، بيروت.
-2 محمد حسن بريغش، في الأدب الإسلامي المعاصر، الرياض، 1982، مكتبة الحرمين.
3 -د. محمد أحمد حمدون، نحو نظرية للأدب الإسلامي، المنهل، جدة، 1986.
4 -محمد صالح الشنطي، في الأدب الإسلامي، قضاياه وفنونه ونماذج

منه، دار الأندلس، السعودية، حائل، 1993.

5 -د. عدنان النحوي، الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ط1، 1987، دار النحوي للنشر.

×× هناك رابطة تجمع الأدباء والشعراء الإسلاميين في كل أنحاء العالم، ولها مكاتب متعددة في الوطن العربي والإسلامي، ومنها الأردن.

-1 سورة الشعراء، الآية 227.

-2 سورة الذاريات، الآية 55.

-3 سورة آل عمران، الآية 110.

××× لا بد من الإشارة إلى أن هذه المعاني أثرت على الأسلوب الفني عند بعض الشعراء الإسلاميين فكان شعرهم خطاباً وعظياً مباشراً، هو إلى النظم أقرب منه إلى الشعر.

-4 إشارة إلى الحديث النبوي الشريف: (مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم كمثل الجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى) أو كما قال عليه الصلاة والسلام.

-5 سورة الإسراء، الآية 1.

-6 إشارة إلى الحديث النبوي الشريف: (لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام والمسجد الأقصى ومسجدي) رواه البخاري في صحيحه.

-7 د. مأمون فريز جرار، الاتجاه الإسلامي في الشعر في الأردن، ضمن كتاب (الشعر في الأردن)، أوراق ملتقيات عمان الإبداعية، منشورات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، 2002، ص 216.

-8أحمد الجدع، دواوين الشعر الإسلامي المعاصر، دراسة وتوثيق، ط1، 1985، دار الضياء، عمان .

-9 تناول كاتبان شعر يوسف العظم، معتبراً أحدهما يوسف العظم شاعر القدس في حين اعتبره الثاني شاعر الأقصى، الأشهر هو شاعر الأقصى، وبهذا اللقب يُعرَف يوسف العظم نفسه، الكاتبان هما:

أ- زكي الشيخ حسين كتانة، يوسف العظم شاعر القدس، الطبعة الأولى، 1987، دار البشير، عمان، الأردن. وللباحث رأي في هذا الكتاب إذ يراه انطباعات شخصية، لا ترقى إلى مستوى البحث، ولا ترقى إلى مستوى النشر.

ب- أحمد الجدع، يوسف العظم شاعر الأقصى، الطبعة الأولى، 1988، دار الضياء، عمان، الأردن، وهو عبارة عن كتيب تناول شعر يوسف العظم بشكل عام ولم يدرس صورة الأقصى أو القدس فيه بشكل خاص.

-10 له دواوين عديدة منها: الأرض المباركة، انتفاضة الأقصى المبارك، حبيبتي القدس، وفي شعره يضع صورا للقدس والأقصى ويسرد أحداثا تاريخية عديدة.

-11 د. عبد الله عبد الرزاق السعيد، ديوان حبيبتي القدس، ص28.

-12 المصدر السابق، ص36.

-13 المصدر السابق، ص21.

-14 المصدر السابق، ص35.

-15 المصدر السابق، ص21.

× استشهدت بشعره حتى نعطي صورة موضوعية عن الشعر الإسلامي.

-16 راجع أحمد الجدع، وحسني أدهم جرار، شعراء الدعوة الإسلامية، ج7، ص105.

-17 كمال رشيد، القدس في العيون، ط2، 1991، دار بلال للنشر، ص65.

-18 أحمد الجدع وحسني أدهم جرار، شعراء الدعوة الإسلامية، ج5، ص70.

-19 المصدر السابق، ج8، ص 138.

-20 أحمد الجدع وحسني أدهم جرار، شعراء الدعوة الإسلامية، ج8، ص138.

-21 الشعر للأستاذ محمد محمد التاجي، راجع شعراء الدعوة، ج9، ص79.

-22 داود معلا: حديث الريح، ط1، المطابع التعاونية، 1992، ص 58.

-23 أحمد الجدع وحسني أدهم جرار، شعراء الدعوة الإسلامية، ج5، ص22.

-24 المصدر السابق، ج5، ص22.

-25 المصدر السابق، ج9، ص81.

-26 داود معلا: الطريق إلى القدس، ط1، 1984، دار الفرقان، عمان، ص57.

-27 د. عبد الرزاق الحاج عبد الرحيم حسين، معا إلى القدس، ط1، 1988، دار عمار، عمان، ص18.

-28 المرجع السابق، ص 19.

-29 محمود علي النجار، براعم الإيمان، ط1، 1985، دار عمار، عمان، ودار القبس، بيروت، ص 2.

-30 كمال رشيد، أناشيدي، ج2، الطبعة الثانية، 1984، دار الفرقان، عمان، ص 28.

-31 كمال رشيد، أناشيدي، ص22.

-32 كمال رشيد، أناشيدي، ص 7.

-33 كمال رشيد، المرجع السابق، ص8

-34 كمال رشيد، المرجع السابق، ج2، ص6.

-35 كمال رشيد، المرجع السابق، ص 6.

-36 كمال رشيد، أناشيدي، ص 26.

-37 كمال رشيد، المرجع السابق، ص4.

× يوسف العظم شاعر أردني، ولد في معان عام 1931، انظر ترجمة حياته ودراسة شعره في كل من:

-1 أحمد الجدع وحسني جرار: شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، الجزء الرابع، ط1، 1978، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص 5.

2 -أحمد الجدع: يوسف العظم شاعر الأقصى، ط1، 1988، دار الضياء.

3 -د. زكي الشيخ كتانة: يوسف العظم شاعر القدس، ط1، 1987، دار

البشير، عمان.

38- أطلقت عليه هذا اللقب مجلة الوعي الإسلامي الصادرة في الكويت بعد نشرها لقصيدته "يا قدس"، راجع ديوان "في رحاب الأقصى"، ص 10.

39- يوسف العظم، ديوان في رحاب الأقصى، ط3، 1980، المكتب الإسلامي، بيروت، ص73.

40- يوسف العظم، المصدر السابق، ص 5.

41- يوسف العظم: ديوان "في رحاب الأقصى"، قصيدة "يا قدس"، ص 11.

42- المرجع السابق، ص13.

43- المرجع السابق، ص16-17.

44- المرجع السابق، ص21.

45- المرجع السابق، ص18.

46- يوسف العظم، المرجع السابق، ص 23.

47- يوسف العظم: ديوان "في رحاب الأقصى"، ص54-55.

48- يوسف العظم، قناديل في عتمة الضحى، ص 13.

49- المرجع السابق، ص 13.

50- المرجع السابق، ص14.

51- المرجع السابق، ص15.

52- المرجع السابق، ص15.

53- يوسف العظم، في رحاب الأقصى، ص 69.

54- المرجع السابق، ص 74.

55- يوسف العظم، في رحاب الأقصى، ص72.

56- المرجع السابق، 77.

57- المرجع السابق، 69.

58- يوسف العظم، قناديل في عتمة الضحى، ط1، 1987، مكتبة المنار، ص 23.

59- المرجع السابق، ص 26.

60- يوسف العظم، في رحاب الأقصى، ص79.

61- المرجع السابق، ص250.

62- يوسف العظم، الفتية الأبابيل، ط1، 1988، دار الفرقان للنشر، ص 13.

63- المرجع السابق، ص13.

64- المرجع السابق، ص 13.

65- يوسف العظم، الفتية الأبابيل، ص15.

66- المرجع السابق، ص16.

67- يوسف العظم، الفتية الأبابيل، ص17.

× محمود مفلح شاعر فلسطيني ولد في بلدة سمخ في فلسطين عام 1934، لمزيد من المعلومات راجع:

1- شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث: أحمد الجدع، وحسني أدهم جرار.

2 -من الشعر الإسلامي الحديث، مختارات من شعراء الرابطة، ط1، 1989، دار البشير، ص228.

68- وهو كاتب وقاص، من دواوينه: مذكرات شهيد فلسطيني، المرايا، الراية، حكاية الشال الفلسطيني، شموخا أيتها المآذن، إنها الصحوة، نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني.

69- محمود مفلح، نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني، ط1، 1991، دار الوفاء، مصر، ص90.

70- محمود مفلح، المرجع السابق، ص90.

71- محمود مفلح، نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني، ص 92.

72- المرجع السابق، ص100.

73- محمود مفلح، الراية، ط1، 1983، دار عمار، عمان، ص12.

74- المرجع السابق، ص13.

75- المرجع السابق، ، ص41.

76- محمود مفلح، نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني، ص10.

77- محمود مفلح، نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني، ص 9.

78- المرجع السابق، ص11.

79- المرجع السابق، ص15.

80- محمود مفلح، قصيدة طفل العقيدة، منشورة في كتاب "قصائد وأناشيد للانتفاضة"، جمعها وعلق عليها الأستاذ حسني أدهم جرار، 1991، دار الفرقان، ص 19.

81- محمود مفلح، نفوش إسلامية على الحجر الفلسطيني، ص49.

82- محمود مفلح، قصائد وأناشيد للانتفاضة.

83- محمود مفلح: نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني، ص 50-51.

84- المرجع السابق، ص52.

85- المرجع السابق، ص52.

86- محمود مفلح: طفل العقيدة من كتاب قصائد وأناشيد للانتفاضة، ص20.

87- المرجع السابق، ص19.

88- محمود مفلح، الراية، ص41.

89- محمود مفلح، نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني، ص 51.

صورة المكان المقدس في الشعر العربي السعودي المعاصر
- مكة المكرمة أنموذجاً-

■ د. محمد ماجد الدَّخيل *

وقف الشعراء السعوديون المعاصرون على المكان المقدس وفلسفته وأبعاده على مختلف المجالات والمناحي. فالمكان، على وجه العموم، هو الوطن، والوطن ذو قيمة في نفس الإنسان وقلبه وفكره ووجدانه وعواطفه وأحاسيسه ومشاعره. إن الشاعر المنتمي والبارع والمصور، والذي يحسن التصوير الشعري، هو الشاعر الذي يُلاحق جماليات الوطن واصفاً مساحاته، وأبعاده، وتاريخه، وقداسته، وطهارته، وجغرافيته، وتراثه، وقيمه، وتقاليده، وعاداته المترامية الأطراف؛ لأنه مُنِحَ ينبوعاً من ينابيع الإبداع و الخلق الفني والجمالي.

ويعدّ التراث العربي والإسلامي الأدبي مادة خصبة أظهر شعراؤه القدامى جماليات أوطانهم وأناقتها وقداستها وطهارتها. فقط بكى ثلة منهم أوطانهم و استبكوا عليها حزناً وفراقاً لها، فالعائد إلى إرث امرئ القيس يدرك قيمة الوطن الجميل، ويرسم في مخيلته وفكره وعقله صورةً أبهى وأجمل لوطنه المتربع على سطح الأرض البسيطة. فهذا امرؤ القيس (ت540 م) يطلع علينا بذكر المكان، الوطن، الطللي، وما يرتبط به من ذكريات شجية تتعلق بالحس الرومنطيقي والمشاعر والعواطف والأفكار الدالة على انقسام الذات الشاعرة المنقسمة والموزعة والمتشظية. فقال في معلقته المذهبة الشهيرة:

قفا نَبْك من ذكرى حبيب ومنزلِ
بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ
فَتوضحُ فالمقراةُ لم يَعفُ رسمها
لما نسجتها من جنوبٍ وشمألِ

فارتبط المكان الداثر بعلاقة الماضي الغابر،هذا الزمن الماضوي المتعلق بأسمى ذكريات الشاعر العربي القديم ومخزونه الذاتي (الفردي) من جهة، ونفسيته المتأججة وعاطفته الحارة المتقدة والصادقة من جهة أخرى.

وفي الشعر العربي الحديث والمعاصر كثّف الشعراء لغتهم الشاعرة،وصوروا اندلاع حرارة حالاتهم الانفعالية والنفسية الإنسانية والفكرية الداخلية، وبلّغوا رسائلهم الشعرية لمتلقيهم، فكشف النقاد عن خبايا أنفسهم وخفايا ذاكرتهم ومخيلتهم الواسعة، فشعر النقاد/ القرّاء المتلقين برعشة دينية صادقة لم تظهر ترف الروح والجسد، إنما أظهرت هذه الرعشة صدق الذات الشاعرة المفتخرة والمعتزة والصادقة، فغدا الشعر العربي الحديث والمعاصر، بصفة عامة،

والشعر العربي السعودي الحديث والمعاصر، بصفة خاصة، الأقرب للذوق النفسي والعاطفي والفكري الديني تارة، و الأسلوبي تارة أخرى،وأخص شعر تصوير المكان المقدس لا سيما الشعر السعودي الذي برع تصويراً لمكة المكرمة النموذج، فكان هذا الشعر أقرب للذائقة وأعجب لغة (صورة ومضموناً).

عبّر الشاعر أحمد عبد الله ظافر عن وطنه الأجمل بين الأوطان، فهو وطن القداسات، ومركز إشعاعي ثقافي عالمي، وهذا الوطن الجميل بقداسته وأصالته وجذوره سيبقى خالداً في نفسه إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، فالشاعر مسكون بحب وطنه، ومندغم بإرثه العظيم، ومفتخر بماضيه وعراقته وطهارته وشرف أصوله، فهو مهد السيادة والرفعة والشموخ والوحدة، فشبّه وطنه الجميل بور مشع ومشرف وساطع علماً وثقافةً وفناً، وتجلّت صورته الشعرية بأبهى ألوانها حينما شبّه وطنه الرائع بالأرض الواسعة الشاسعة التي تهبط على مدارجها الشاسعة الرسالات السماوية كلها، وخصوصاً، الرسالة المحمدية الشريفة والأصيلة، فشّبه صورة البيت الحرام بصورة الشمعة المضيئة والمنيرة والزاهية التي تُنير عتمة الظلمة والسواد والظلام والضلال، فقال:

وَطَني مَشْعَلُ الثَقَافات في الشَر
قِ وَمَجْلى الإبداع والافتنانِ
بَلدي مَهْبطُ القُدَاسَات وَالبَي
تِ مَنَارٌ، كِلاهُمَا خَالدانِ

وفي قصيدة للشاعر محمد العقيلي، في بقاع مكة المكرمة، الذي نعتها بالطهارة والقداسة الذي اقتفى نظم سينية البحتري، فسكب مشاعر وعواطفه وأفكاره المقدسة في أجواء المكان المقدس (مكة) وروحانيتها، فصور رمالها الحارة الذهبية وأشعة حرارتها بصورة لمعان خيوط الشمس ذ الجرم السماوي اليومي- وأشعتها الصفراء اللون وذهبتها اللامعة والزاهية، الذي ينكسر شعاعها الحار والبّراق أمام هذا الطهر النوارني المكي الذي يشع من مشاعر مقدسة، فهي (مكة) قبس نوراني ملائكي مقدس، كذلك، أرسل الشاعر المصوّر تحية لأرض مكة المكرمة التي تنبع منها القداسة والنبوة المحمدية والنبوات السابقة والخير للأمة العربية والإسلامية، فقال:

قَبَسٌ مِنْ أشعةِ الحق قُدسي
قَدْ تَجلّى ببهجةٍ وَبأنسِ
تتبارى فيه (الملائكُ) بالنور
الحياةَ في كُلِّ حسِ
في ربوعِ بَيْنَ (المَقَام) وَ (جَمع)
في مجالي الهُدى، في أقدس قُدسِ

قدّم الشاعر حسين عرب(6) لوحة تصويرية فنية لعظمة المكان المقدس ذ مكة المكرمة- وصورتها النقية التقية الطاهرة التي تنبع منها القداسة والنبوة والعطاء و النفع للمسلمين، فاستلهم المكان المقدس تفاصيله، وشحذه على البوح بمكنوناته الجمالية، فرأى المجد والعظمة والطهارة بصورها مجتمعة في ذاك المكان المقدسي بوساطة مقومات دينية وتاريخية واجتماعية وبيئية، فكلها جعلت من المكان المقدس صفحة مشرقة لا تغيب عن ذاكرة الشعراء ومخزونهم الثقافي والديني والمعرفي عموماً، كما في قوله(7):

حَيثُ تبدو تلك (البطاحُ) تُباري
رونقَ الشمسِ في الضياءِ وتخسي
هَذه مَكةُ، فحيّ المَعَاني
بين أراجائها، بعذبِ الأغاني
قَدُسَتْ موطناً، وعَزتْ نجاداً
وَوَهَاداً، عَنْ سَائرِ الأوطانِ

سَيّدُ المرسلينَ منها، وَفيها
قِبلةُ العَاملين، صَوبٌ العَيانِ

علّق الشاعر المكي محمد حسن فقي قصيدته في تصوير المكان المقدس في عنقه؛ حباً وتقديراً وتقديساً لمكة المكرمة، فجعلها بأبهى صورها بل كالعروس الفتاة التي تتزين وتتجمل ليلة زفافها، بل أشد وصفاً وتصويراً، فيكفي المكان المقدس (مكة المكرمة) فخراً أن حُسنها وجمالها وعطرها الفوّاح وأناقتها المستديمة لا يوازيه حسناً، فهي بقعة أرضية مقدسة أكثر عن غيرها من الأماكن المقدسة الأخرى: كالمدينة المنورة أو القدس الشريف، وإنه يُحرم استقبالها واستدبارها عند قضاء الحاجة دون سائر بقاع الأرض، وإنه لا يجوز دخولها لغير أصحاب الحوائج المتكررة إلاّ بإحرام، فقال:

أنْتِ قُدّسٌ. فليس للهيكل
القَاني بَقَاءٌ- كَمثله- وَسُموقٌ
كُلُّ حُسْنٍ يُبلى. وَحُسْنُك - يا مكة -
رَغْمَ البِلى الفتى العَريقُ

قدّم الشاعر عبد الله محمد باشرحيل صورة معبرة لمكة المكرمة، فقد تراءت له كالمحبوبة الجميلة التي عشقها، واختلجت كوامنه، وسرى عشقها وحبها، كالمتصوف العابد في زاويته، في عروقه الندية، فهي حبيبته على مدار العمر الذي لا يبلغه عشقن فقال:

يَا هَوى العُمرِ وَيا وردَ الشّذى
يَا مَنَاراً شَامخاً مُؤتلقاً
إنها أُم القُرىَ مَحبُوبتي
إنَهَا النّورُ وَطابت ألقاً

وفي موضع آخر لهن أكد على مكة المكرمة أنها محبوبته بكعبتها الطاهرة، والمشرقة، فتجلت نفسه المنتشية طرباً وحباً وعشقاً لجلال نورها ومسكنها الفردوسي من سالف العهد، فحبها ساكن في أعماق نفسه، وأغوار وجدانه على مرّ العصور وكر الدهور، فقال:

حَبِيَبتي كَعْبَةُ قلبي يقُدّسُهَا
وكم أُقبّلُهَا بالصدق والجّدِ
وَإنَهَا وَجَلال النُورِ يسْكُنَهَا
أُمُ القُرى موطني من سَالفِ العهدِ

بَجّلَ الشاعر حسين عرب أرض مكة المكرمة وقدسيتها، فرأى فيها صورة الجنة، جنة الماضي والحاضر والمستقبل، وهي أجمل بقاع الأرض تربة وجغرافية وتاريخاً، واشتم رائحة العطر الزكي تفوح من ترابها المقدس الندي (صورة شعرية شمية)، وصخورها أجمل من الزُمرد (صورة شعرية بصرية). إن سلسلة صورة العزة والسمو المتتابعة التي اختص الله تعالى بها مكة المكرمة من بين جميع أقطار الأرض قاطبة تُعبّر عن قداسة المكان وطهارته،فهي مهد الرسالة المحمدية وانبلاج نورها، فتجلت صورتها بوضوح وببساطة حينما صوّرها بصورة الأم الرؤوم والعطوف الشفوق الحانية على أبنائها الصغار الذين يتعلقون بأطراف ملابسها، كما القُرى المحيطة بها تتبع لها، لهي الأصل، والقرى المحيطة فرعاً منها، فانبلج حبها وعشقها في باطن الشاعر واستقر في جسده وعروقه فقال:

أأمُ القُرى يَا جنةُ اليوم والغد
وَيازينَةُ الماضي التليد المجددِ
تُرابُكِ أندي من فتيت معطرِ
وَصَخُرك أجدَى من كريم الزمردِ
أعز بلاد الله في الأرضِ موطناً
ومولد خير الأنبياء محمدِ
عزمنا الهوى من قبل أن يخلق الهوى
لديكِ فوافيناه في خير موعدِ

عشقناك أطفالاً صغاراً، وفتية
وزدناك أشياخاً، عظيم التوجدِ
رويناكِ بالدمعِ السخين، محبةً
تتم على الوجدِ المكين المؤكد

هَامَ الشاعر إبراهيم العَلاف في عشق مكة وحبها، فسكن فيها مختاراً من نفسه جسداً وروحاً، فقال:

اخترتُ مكةَ، وارتضيتُ حِماهَا هِيَ مَولدي هي منشاي أهواها

اباحت الشاعرة مريم البغدادي بحبها مكة، فتغنت بها طرباً وجمالاً وحُباً، فتجلّت قريحته الشعرية والشاعرية في أحد مواسم الحج، فرأت مجد الإسلام وأصالة الأمجاد والأجداد والأولاد فيها، وارتوت من منبع طهرها وقدراتها وحبها وهيامها المشع من نور أركان بيتها الحرام ورياضها وشعائرها التي تريح القلب والنفس والجسد والروح والوجدان، فقالت :

يَا مكةَ الإسلام والأَمجاد
يا بَلدةَ الأجدادِ والأولادِ
يَا منبعاً للطُهْرِ جِئتك زَائراً
والقلب في شوقٍ ككل فؤادِ
فالنورُ في أركان بيتك ساطعٌ
والركن روض قبلة الرّواد
يَا درة البلدان دمت جليلة
يَا سؤددي يا عزتي وعتاد
أنتِ النعيم وأنت قبلة ديننا
وهواك أحسن طارفي وتلادي
يسقيك ربي رحمة منَهلة
وأبقي على الأيامِ نور بلادي

وهكذا، نرى أن صورة المكان المقدس تجلّت بتعلّق الشاعر السعودي بالمكان المقدس (مكة المكرمة) وبطهارته وقداسته وأناقته وجماله، فتعلّقت روحه بها، وتماهت بهذا المكان المقدس، وظهر بصورة المتعلّق الحابي خلف أُمِّهُ الحنون والشفوق، وتمارت أمامه بالمحبوبة الجميلة التي تفوق جمال المرأة/ المحبوبة (الفتاة) وأناقتها، فهي مهد الرسالات السماوية، بصفة العموم، والرسالة المحمدية الشريفة، بصفة الخصوص، وظلت تتمرأى في مخيلته وعواطفه وعقله ومشاعره ونفسيته التّواقة للاتحاد الصوفي والسكون الروحي الأزلي للمكان المقدس (مكة المكرمة) ومعه.

*أكاديمي أردني



«الخطاب» في الدرس اللساني والأنظمة المجاورة

■ د. نضال الشمالي*

منذ أن انتدبت الترجمة لفظة الخطاب لتحمل الطاقات الاصطلاحية الغربية لمصطلح DISCOURSE في الانجليزية ونظيرهDISCOURS في الفرنسية أوDISKURS في الألمانية كثر تداول اللفظة ضمن وعي اصطلاحي يوسّع من دائرة استخدامها على نحو غير مألوف في ثقافتنا العربية المديدة. وعلى مستوى الاشتقاق اللغوي فإن أغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح "الخطاب" مأخوذة من أصل لاتيني، وهو الاسم DISCURSUS المشتق بدوره، من الفعل DISCURRERE الذي يعني "الجري هنا وهناك" أو الجري ذهاباً وإياباً"، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام، والمحادثة الحرة، والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التي أفضت، في اللغات الأوروبية الحديثة، إلى معاني العرض والسرد والخطبة الطويلة نسبياً غير الخاضعة إلى خطة جامدة، ثم الموعظة والخطبة المنمقّة، والمحاضرة، والمعالجة البحثية، وأخيراً اللغة من حيث هي أفعال أدائية لفاعلين: وممارسة اجتماعية لذوات تمارس الفعل الاجتماعي وتنفعل به بواسطة اللغة(1).

ويعد الدرس اللساني الحاضن الشرعي الأول لمصطلح الخطابDISCOURSE في صورته الأساسية؛ إذ لم يبخل الدرس اللساني في مدّ يد العون لكثير من المعارف الإنسانية على مستوى التقنين ومستوى التحليل، حتى أصبح تحليل الخطاب بؤرة تجاذب وتفاعل بين مجالات بحثية عدّة، فأفادت منه مجالات متزامنة أو متعاقبة منذ النحاة الجدد والشكلانيين الروس وحلقة براغ ومدارس اللسانيات؛ كلغويات النصّ، واللغويات الوظيفية (النسقية) واللغويات التوزيعية والتداولية، واللغويات المعرفية والنقدية، وإثنوجرافيا الاتصال، والسيميوطيقيا، وما بعد البنيوية، والتفكيكية، والنِسوية، إضافة إلى خطاب ما بعد الكولونيالية.

ظهرت أولى أعراض مصطلح "الخطاب" بظهور كتاب فرديناند دي سوسير (1913-1857) "محاضرات في اللسانيات العامة"(2) الذي يعدّ مؤسساً لعصر بأكمله من الدرس اللساني، وقد تضمن أهم المبادئ الأساسية للسانيات؛ كنظامية اللغة، الدال والمدلول، اللغة والكلام، التزامنية والتعاقبية، العلاقات الخطية (الأفقية) والجدولية (الرأسية). فاللغةLANGUAGE لدى سوسير هي ملكة التخاطب التي يملكها كل البشر طبقاً لقوانين الوراثة، فهي ظاهرة إنسانية عامة، وهي نظام نحوي له وجود كامن في كل عقل، وبتحديد أدق، في عقل الجماعة، لأن اللغة ليست كاملة عند أي متكلم: أنها توجد وجوداً كاملاً في عقل الجماعة فقط(3). أما الكلامPAROLE

فهو ما نسمعه في الحياة الانسانية من عبارات ينطقها الأفراد لها وجود مادي(4). إن هذا التمييز بين اللغة والكلام على هذا النحو اللماح يمنح الكلام بالإضافة إلى وظيفته اللغوية وظيفة أدائية، فالكلام لغة مؤداة في سياق فردي، من هنا كان لزاماً على الباحثين إلباس الكلام ثوباً اصطلاحياً يجمع اللغة بالأداء فكان الخطابDISEOURSE فالخطاب- حسب الدارسين- مرادف للكلام عند سوسير يتوافر على عناصر فيزيائية من موجات صوتية وعناصر فيزيولوجية كالتصويت وعناصر نفسية تتمثل المتصور الذهني والصورة السمعية(5).

إن تلك المقدمة في اللسانيات الحديثة كانت مبعث الانطلاق في تخصيب مفهوم الخطاب لدى كثير من اللسانيين من العالم الأمريكي- روسي الأصلي- زيللج هاريس (1982-1909). الذي اضطلع عام (1952) بتوصيف منهج يؤطر لبنية شاملة تجعل من الخطاب شيئاً مستقلاً عن أية مادة مكتوبة، ففي بحثه المعنون بـ: "تحليل الخطاب" قال إن الخطاب "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض" (6).

وهذا التعريف يكتسب أهميته من جوانب عدة، أبرزها:

-أنه سعى إلى تحليل الخطاب بنفس التصورات والأدوات التي تحلل بها الجملة(7).

-اهتم بتحليل الخطاب انطلاقاً من مسألتين(8):

الأولى: توسيع حدود الوصف اللساني إلى ما هو خارج الجملة، وهذه مسألة لسانية محضة، الثانية: تتعلق بالعلاقات الموجودة بين اللغة والثقافة والمجتمع، وقد كان اهتمامه بهذه الأخيرة أقل من الأولى.

-رغم أنه لساني إلا أن تعريفه السابق يظهر محاولته الخروج من قيد النموذج اللغوي وإن بقي أسير التصور اللغوي المباشر(9).

-كانت منهجيته التوزيعية تدفعه إلى الاهتمام بالطرق التي تتكرر بها أجزاء الخطاب داخل المكون الشامل، أو تتوزع بها الأجزاء داخل سياق المكونات ومن ثم الكشف عن نمط توزيعي لعلاقات المعاني في الممارسة الخطابية(10).

-وسّع دائرة اهتمام اللسانيات إلى مستوى النص، خارجاً بذلك على تقليد أرساه بلومفيلد يقضي بأن التعبير اللغوي المستقل بالإفادة أو الجملة(11).

-يسعى هاريس إلى تطبيق تصوره التوزيعي على الخطاب والذي من خلاله تصبح كل العناصر، أو متتاليات العناصر في مختلف مواطن الخطاب لا يلتقي بعضها ببعض بشكل اعتباطي؛ إذ إن التوزيعات التي تلتقي من خلالها هذه العناصر تعبر عن انتظام معين يكشف عن بنية الخطاب(12).

ومن هنا تحولت الجملة إلى أصغر وحدة للخطاب عند اللسانين، وبذلك اتسع أفق البحث وخفت القيود اللسانية المفروضة على الجملة، فانطلق اللسانيون خارج حدود الجملة ليقننوا الخطاب ويؤصلوه. وكان على رأسهم العالم الفرنسي أميل بنفنست -EMILE BENVENISTE 1966 الذي بدأ ارتحاله نحو الخطاب بمقارنته مع نظام اللغة عندما وضح بأن: "الجملة التي هي صنع غير محدد من التنوع اللامحدود- هي جوهر حياة الكلام الآدمي أثناء الفعل ونستنتج من هذا بأننا مع الجملة نغادر ميدان اللغة بوصفها نظاماً من العلاقات وندخل إلى عالم آخر، ذلك هو عالم اللغة بوصفها أداة للتواصل حيث يكون تعبيرها هو

الخطاب" (13).

وبذا يكون الخطاب هو ميدان التواصل، وإذا كان هاريس قد قنّن الخطاب بمتتالية جملية تقدم بنية الملفوظ، فإن بنفست سيعرض لنا تعريفه للخطاب من منظور مختلف يستفيد من الدعائم اللسانية لكنه يتجاوزها، وهو تعريف واسع للخطاب يحتم علينا أن نفهمه على أنه "كل ملفوظ يفترض متحدثاً ومستمعاً على أن تتوفر في المتحدث قصدية التأثير على الآخر بطريقة ما" (14).

-إن هذا التعريف يخضع الجملة لمجموعة من الحدود، إذ هي أصغر وحدة في الخطاب، ومع الجملة سنغادر مجال اللسانيات بوصفه نظاماً للعلاقات، فالجملة تتضمن علامات وليس علامة واحدة، وندخل في مجال آخر يَعدُّ اللسان أداة للتواصل نعبر عنه بواسطة الخطاب، وهذا التمييز يضعنا أمام مجالين(15). يختلفان وإن كانا يتعانقان، ويقدمان تبعاً لذلك لسانيتين مختلفتين: فمن جهة اللسان هناك مجموعة علامات مستخلصة بواسطة إجراءات صارمة، ومن جهة أخرى هناك تجلي اللسان في عملية التواصل، من هنا تبرز الجملة بمثابة وحدة للخطاب.

-يقيم بنفست من خلال هذا التعريف- مع العديد من اللسانيين مفهوم (التلفظ) ENUNCIE والتلفظ هو الفعل الذاتي في استعمال اللغة أو الممارسة الأدائية، فالخطاب ممارسة وهو فعل حيوي في إنتاج مادة نصية مقابل التلفظ، وبذا يتيح (التلفظ) دراسة (الكلام) ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللغة (16).

-إن الخطاب ضمن التعريف السابق هو ممارسة عملية للتلفظ يفضي إلى تعدد الخطابات وتنوعها وتباين مهامها ابتداءً بالمشافهات اليومية وصولاً إلى أعقد الخطابات صنعةً وعنايةً بالشكل والأسلوب.

-من خلال التعريف السابق سيتجاوز الخطاب حدوده المعجمية المألوفة تجاوزاً احتوائياً لا تنصلياً فهو التواصل الشفهي والحديث والحوار والمعالجة الرسمية لموضوع ما في الكتاب أو الكلام وهو القدرة على الاستفسار والسؤال والتفكير وهو إجراء مناقشة أو إصدار موسيقى وأخيراً حسب بنفنست هو وحدة تتضمن أكثر من جملة تشكل نصاً يستخدمه اللسانيون(17).

وقد قدم قاموس اللغة واللسانيات مجموعة من التعريفات الألسنية المتداولة للخطاب فالخطاب "مصطلح يشير إلى أنواع مختلفة من النص وقد استخدم النص باختلافات متنوعة في المعنى:

× إنتاج عملية تفاعلية في سياق سسيوثقافي 1954 PIKE.

× الأداءPERFORMANCE مقابل النص بوصفه تمثيلاً للبنية الشكلية القواعدية للخطاب.

× الكلام (مقابل النثر المكتوب)، (أو النص). CICOUREL. 1975

× التفاعل الحواري. COULTHARD 1977.

× اللغة في السياق عبر جميع الأشكال والأساليب TANNEN. 1981

× العملية (مقابل المنتج) أو النص1983 .BRAWN (& YULE (18

وفي معجم لساني آخر يعرف الخطاب بأنه "مصطلح يستخدم في اللغويات للإشارة إلى التوسع المتصل باللغة (ولا سيما المنطوقة) توسعاً أبعد من مستوى الجملة، وبالمعنى العام فإن الخطاب هو وحدة سلوك لها حالات نظرية مسبقة في مجال اللغة" (19). وفي مكان آخر، يعرف الخطاب بأنه اللغة التي تم إنتاجها نتيجة لعملية الاتصال(20).

والخطاب هو أيضاً "شكل أو نمط أو نوع (صنف) من استخدام اللغة، وكل شخص يوجد في داخله (قرارته) مدى كامل يتحرك فيه لإنتاج ما هو ممكن من أساليب خطابية" (21).

أما جان كارون فيرى في الخطاب مجموعة منسجمة من الملفوظات(22). في حين يقرر كل من هارتمان وستوك أن الخطاب نص محكوم بوجود كلية واضحة، تتألف من صيغ تعبيرية متوالية عن متحدث يبلغ رسالة ما(23).

أما "بيير زيما" فالخطاب لديه وحدة وقوف جُملية، أي أنه يبدأ من الجملة، ولا ينتهي بها، تولد من لغة جماعية وتُعدّ بنيتها الدلالية (بوصفها بنية عميقة) جزءاً من شيفرة، ويمكن تمثيل مسارها التركيبي-النحوي بواسطة نموذج تشخيصي (سردي) (24).

وعلى صعيد آخر فقد أكد البنيويون أن كل مظهر خطابي أقل من الجملة أو معادل لها ينضوي تحت لواء اللسانيات، وأن كل ما وراء الجملة يلتحق بالخطاب الذي هو -حسب بارت- موضوع علم معياري قديم هو البلاغة(25). وفعلاً وبعد التقدم الملموس على مصطلح الخطاب الذي أحدثه كبار الألسنيين سواء أكان هاريس أم بنفنست فقد بدأت اللسانيات تتجاوز موضوعها الذي كانت حدوده تقف عند مستوى الجملة، وقد أثمر ذلك في النظرية البنيوية وما بعدها، إذ أثار استخدام مصطلح الخطاب اختلافاً كبيراً في وجهات النظر السابقة للغة والتمثيل؛ حين رأى المنظرون البنيويون وما بعد البنيويين- كما سيظهر ذلك في المبحث القادم- اللغة بوصفها نظاماً بقواعده الخاصة وضوابطه وبتأثيره المحدد على الطريقة التي يفكر فيها الأفراد ويعبرون عن أنفسهم وليس بوصفها تفسيرية أو شفافة فقط، بل بوصفها وسيلة للتواصل أو شكلاً من أشكال التمثيل(26).

أما تودوروف فقد كان شغوفاً بنقل حصيلة الانتاجات الألسنية بحق الخطاب إلى دائرة العمل الأدبي، فقال إن الخطاب هو "مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي" (27). أما الدراسات الأسلوبية فقد اهتمت بتحري الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقة الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية(28).

ويبدو أن المشترك في كل ما سبق يمكن أن ندرجه ضمن النقاط التالية:

1 - إن الخطاب في كل اتجاهات فهمه العامة هو اللغة في حالة فعل مصدرها فاعل منتج(29).

2 - الخطاب منظومة جملية وحدتها الصغرى الجملة، محكومة بنظام من الملفوظات.

3 - للخطاب عناصر هي المرسل والمرسل إليه والرسالة يتوجهم هدف التأثير والإفهام.

4 - إن اكتمال دائرة التأثير الدلالية في الخطاب تنبني على تفاعل المرسل إليه مع المرسل من خلال الرسالة المندرجة ضمن سياق. والمحملة بجملة من الشيفرات.

5 - يظهر علم اللسانيات الحديث ويوسع مفهوم الخطاب ولا يجعله قاصراً فقط على الكلام، بل الخطاب مدونة كلامية موضوعة ضمن إطار تواصلي يستثمر الاشارات والايماء والنبر والتنغيم.

6 - إن هناك دلالات في الكلام غير ملفوظة يدركها السامع أو المتحدث دون علاقة معلنة أو واضحة يجب الالتفات إليها.

إن الخطاب في محصلته الألسنية العامة هو مفهوم لساني معاصر عن القول الذي يتجاوز الجملة، والذي تدرسه اللسانيات انطلاقاً من قواعد تسلسل

الجمل.

وقبل أن تنهي الدراسة حديثها عن الدرس الألسني في تشكيله للخطاب نطرح تعريفين للخطاب لعالمي لغة مشهورين اكتسب تعريفيهما أهمية؛ لأنهما يفتحان الباب أمام الخطاب ليوسعا من اهتماماته:

الأول: روجر فاولر(30). الذي يعرف الخطاب بأنه كلام أو كتابة ينظر اليها من وجهة نظر المعتقدات والقيم والمصنفات التي يجسدها، وهذه الأخيرة تلف طريقة للنظر إلى العالم بوصفه تنظيماً أو تمثيلاً للخبرة- أو أديولوجية بالمعنى المحايد (اللاتهكمي) فأساليب الخطاب المختلفة تنطوي على تمثيلات مختلفة للخبرة وأن مصدر هذه التمثيلات هو السياق التواصلي الذي يكوّن الخطاب "(31).

وهذا التعريف يخصب دلالات الخطاب الاصطلاحية ويرفع من مستوى انفتاحه على الدلالات الثقافية. ويرفع من درجة توظيفه، ويلغي إصرار نحاة الجملة الذي يتركز اهتمامهم على دراسة الجملة ويرون أن الجملة هي التي يجب أن تكون محور الدرس اللغوي باعتبارها الوحدة الأساسية للكلام ومن هؤلاء تشومسكي(32).

الثاني: جون أوستن(33) (1960-1911). الذي ألمح في حديثه عن الخطاب على العلاقة التي لا تنفصل بين اللغة والفعل والحقل وإلى ضرورة فهم الممارسة الخطابية بوصفها ممارسة اجتماعية لا تنفصل فيها اللغة عن الموقف، أو المنظومات عن الفعل الذي يؤكد نوعا من المعرفة(34).

وما سبق يفضي بنا إلى ما يلي:

-تعريف أوستن يقودنا إلى طريق ممهد يؤسس الخطاب بوصفه مصطلحاً عندما يصبح دالاً على نسق من الوحدات اللغوية (أصغرها الجملة) التي تكون تسلسلاً جنسوي الخواص (جنس أدبي) في أشكال الأداء اللغوي.

-هذا الأداء يؤسس في تناسقه المنطوق أو المكتوب وفي علاقته بالعلامات الموازية، عمليات الاتصال وإنتاج المعنى والمجتمع بعامة، ويقوم بتأصيل القيم في الوقت الذي يقوم بتوزيع المعرفة وتأكيد علاقات السلطة والقوة بين أفراد المجتمع بخاصة.

-من هنا يقترن المصطلح بدلالات جديدة في الثقافة المعاصرة (ستكون مدار البحث في المبحث التالي) تشير إلى آفاق واعدة من النظر العقلي والرؤى المنهجية والى دلالات معرفية تعين على فهم الواقع في ممارساته الخطابية المختلفة.

وهذا سيتجلى لاحقاً عند (فوكو) في قوله إن المجتمع جمّع الخطابات الموجودة فيه، وأن أية نظرية عن القوة والشرعية والسلطة متلازمة مع المعرفة، ذلك التلازم الذي حدده فوكو في عباراته الشهيرة التي تؤكد أنه لا توجد علاقات قوة لا تقوم بتأسيس ما يلزم عن

ها من خطاب معرفي، بل لا توجد معرفة لا تفترض علاقات قوة تتأسس بها(35).

***أكاديمي اردني**

هوامش

(1) جابر عصفور: خطاب الخطاب، ص 97.

(2) وهي محاضرات ألقاها دي سوسير على طلبته في جامعة جنيف في السنوات (1906-1911) وضع فيها ملامح نظريته في اللسانيات، وقد جمعت هذه المحاضرات بعد وفاته من مذكرات تلاميذه عام 1916، وقد عدّ هذا الكتاب بمثابة الرسالة التبشيرية في اللسانيات.

(3) محمد فتيح: في الفكر اللغوي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1989.

ص -35.25

(4) محمود حجازي: البحث اللغوي، مكتبة غريب، القاهرة، 1993، ص.33

(5) انظر:

ذ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص.22

ذ محمد بلوحي: سيميائية الخطاب السردي، كتابات معاصرة، تموز 2002، عدد 47، ص.83

(6) انظر:

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص .17

-عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، 1990، ط1، بيروت، ص.51

-نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص .205

(7) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص .17

(8) نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص .205

(9) عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ص.153

(10) جابر عصفور: خطاب الخطاب، ص -99.98

(11) سعيد بحيري: علم لغة النص، 1997، مكتبة لبنان ، بيروت ، ص.18

(12) نور الدين السد: الاسلوبية في النقد الحديث، ص.205

(1) BENVENIST، EMILE (1971) PROBLEMS IN GENERAL LINGUISTIES، UNIVERSITY OF MIAMI PRESS، FLORIDA (1ST ED.) P.110.

(2)IBID، P. 208-209

(15) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص.18

(16) نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، ص.208

(3) SARA MILLS ، DESCOURSE، 1999 ، LONDON- NEW YORK، ROUTLEDGE (P.2).

(1) DECTIONARY OF LANGUAGE AND LINGUSITCS، HADU MOD BUSSMANN، TRANS. BY GREGORY P. TRAUTH AND KEVSTIN KAZZAZI، LONDON، 1996، (P.131).

(2) A FIRST DICTIONARY OF LINGUISTICS AND PHONETICS، DAVID CRYSTAL، ANDRE DEVTSCH (P.114)).

(3) JACK RCHARDS، LONGMAN DICTIONARY OF APPLIED LINGUISTICS، 1985.P. 83- 84.

(1) JAINES WASTON، ADICTIONARY OF COMMUNICATION AND MEDIA STUDIES

EDITION، NEW DELHI، 1981، (DISCOURSE) P. 57.

(22) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص.24

(3) HARTMAN، STOCK، DICTIONARY OF LANGUAGE AND LINGUISTICS، LONDON 1970، P. 69

(24) بيير زيما: نحو سوسيولوجية النص الأدبي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع5، 1989، ص.93

(25) رولان بارت: نظرية النص، ترجمة منجي الشملي وعبد الله صوله ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع27، 1988، ص .17

(1) SARA MILLS: DESCOURSE P. 8.

(27) تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، توبقال، ص .16

(28) نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص.267

(29) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، الكويت، آب، 1992 ص.98

(30) لساني بريطاني تحويلي يعمل على الأسلوبيات.

(1) SARA MILLS: DISCOURSE، P. 6.

(32) براون ويول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي ومنير التريكي، 1997، جامعة الملك سعود، الرياض، ص .26

وهو كتاب يعتمد مقاربة لسانية بالدرجة الأولى، وليس متخصصاً بتحليل النصوص الأدبية، فالكتاب يعالج كيفية استعمال الناس للغة كونها أداة تواصل، وكيف يؤلف المتكلم رسائل لغوية يوجهها إلى المتلقي، فيقوم هذا الأخير بمعالجتها على نحو خاص لتفسيرها، واهتمام الكتاب بالدرجة الأولى حسب ما يعلن مؤلفاه إلى ما يسعى عالم اللغة الوصفي تقليدياً إلى تحقيقه وهو الكشف عن طرق استعمال القوالب اللغوية في عملية التواصل مستعيناً بالأدلة التي تقدمها الدراسات الألسنية النفسية والسانية الاجتماعية (صفحة ي) (ص31).

(33) فيلسوف لغوي أمريكي قدم مجموعة من المحاضرات المهمة في هذا الصدد ألقاها عام 1955 في جامعة هارفارد.

(34) جابر عصفور: خطاب الخطاب، ص.99

(35) المرجع نفسه، ص .99

إبداع

الأفواه المغلقة

■ محمد إبراهيم ثلجي *

وخرجتُ أبحثُ عن ضمادٍ في غبارِ الأتربةْ ..
لا شيء يحدوني سوى أنّيَ جديرْ ..
وقوائمي سبعٌ كسرّ الخلقِ منقطعِ النظيرْ ..
لي إخوةٌ كثرٌ .. وأمّي في الهموم مغيّبةْ ..
وأبي قعيدٌ فوقَ كرسي يحاول أنْ يطيرْ ..
وخرجتُ وحدي .. كالضَّريرْ ..
أتفحّصُ الطرقاتِ ، والأبوابَ، والأغرابَ ، والأمل البعيدْ ..
لا شيء يتبعني سوى ظلّي الوحيدْ ...
وصدى الصراخِ ودمعتين من العيون المخصبةْ ..
لا بدّ أن أمضي ولو بين المَحالْ
لا بدّ إلّا أن أظل..
قلبي هناكَ نعمْ .. وأنفاسي تراقْ ..
ولذا أحاول في خجل ..
أن أرتجل..
عن ظهر أحزان الفراقْ ..
عمّا تلظّى في الخيالْ ..
لا بدّ الّا أن أظلْ ..
كي لا أحالْ ..
كي لا أضيقَ .. ولا أعيقَ توغّلَ الأنهارْ ..
كي لا أعود بخيبة الضوء المسلّطِ في النّهارْ ..
قالوا بأني سوف أهزم في النزالْ ..
وبأنني سأعود فارغة يديَّ وصورتي ..
تبدو على سطح الصّراط محدّبهْ ..
وخرجتُ أبحثُ في احتمالاتٍ تكادُ مخيّبهْ ..
في عتمة الليل المغطّى بالهُدوءِ ونزفِ أعمدة الطريقْ ..
في كلّ شيءٍ مستحيلْ ..
حتّى النّجومَ بحثتُ فيها عن صديقْ ..
وحجارة عطشى .. وأجساد يغلّفها النّحولْ ..
وبحثتُ عن بيتي العتيقْ ..
عن طفلة ضيعتها يوم التفتَ إلى الغيابْ ..
كي أستطيع لباسها مثل السوارْ ..
كانت تجيدُ غناءها في آخر الليلِ الطويلْ ..
مثل العصافير الصغارْ ..
كانت وكنت إذا تقولْ ..
لي يا حبيبي لا أجيبْ ..
حتى تزيدْ ..
ضيعتها يوم اقتربت من الوصولْ ..
والآنَ أرقدُ في ذبولْ ..
مثل الحقول المجدبةْ ..
وخرجت أبحث عن بقايا ما تكوّن في صبايْ ..
عن هالة قمرية ..
شيّدتها مِن مقلتيَّ ..
عن عجزِ أطفالٍ تراودهم تخاريفُ الوعودْ ..
فكأنهم يدنونَ مِن خيط رفيعْ ..
يتعلقون به .. وأفواه تجوعْ ..
وعيون أمّي تستحي
وأنا كذلك حائر وقوايَ تبدو متعبةْ ..
وخرجت لا أدري إلى اين المسيرْ ..
عيناي يخنقها البكاءُ .. ولوعة حرّى ونزفْ ..
بين الضلوع .. وغصّة تقسو وخوفْ ..
ما زلت أذكرَ كل شيءْ ..
صوري الكثيرة في الجدارْ ..
وتخيّلاتي في المساءْ ..
ما زلت اذكر أنني أخرجت ذاتي مثل قيءْ ..
يوم اشتهيتُ طعامهم .. لو يأكلونْ ..
كيف الذباب المرتخي فوق القمامْ ..
لا أرض تحتي كي أنامْ ..
كانوا هناكَ ويلعبونْ .
وأنا احدّق في جنونْ ..
نحو البطونِ المعشبةْ ..

*شاعر أردني

ودّعْتُك

■ صفاء ابو خضره *

أنوي الانتباه الى امتلائي
كي أصفي الانامل
من دم الريح
وأقترفُ الظلَّ
آسفة
لما تركتُ ورائي

ودّعتُك
ولم أنمْ
إلا مثخنة بالمرايا
ينفضُني الوقتُ
أاهيلُ غُبارَ الذكرى
وادخلُ دفّة المنتهى
من لغة تغتالُ صوتي
وصدىً
يفزُّ من سمائي

ودّعْتُك
وأحتاجُ أن أموتَ قليلاً
لأنسى النُعاسَ
وأُتمَّ لعينيك انحنائي

ربما لن أعيقَ امتدادَ النخيل
إن هرّبتُ إليك القصيدْ
وبسطتُ على عطشي
ما تنال الأصابع من غنائي

ليشهدَ الزعفرانُ
بأني
نصبتُ الضُحى
لاصطادَ من غيمك مائي

وبأني
وشمتُ الليلَ حنيناً إليك
لأقبضَ عطرك
متلبساً في ردائي

ودّعتك
ولم أزلْ
أحترفُ الجمرْ
لأعودَ إليك
بلا ظلي وبُكائي

* شاعرة أردنية

اخطاء التفاحة

■ زهير بهنام بُردى *

التفاحة

من فمي خرج ثعبان
خط على لوح امراة
رشاقة ما اعددت
من تفاحة كلام
وقوس فحولة

اخطاء

بمهارة كاهن قرباني لذيذ
يصوب ما اوتي من اخطاء
ويهمل ابلغ كلام وشكله مهذب جميل
وهو مشاكس وذكي في اغواء انثى

مجانين

يرتدي المجانين قيافة الحب
ويدخلون الفردوس في الارض
يزخرفون الحياة بفوضى جميلة

تجاعيد

ثمة ثمل غريب كتجاعيدي هرم
اخشى أن يسال عنك
ويبعثر حطامه الجميل فيك
ثمة اجراء اخر اكثر فتنة وحماقة

دوران

مجنون ينزع زجاج الساعة
يراقب في نكهة دوران العقربين
ينزل من راس عقرب واحد
يدور..يدور
لا يضجر كعقربين

خرافة

ببلاهة قديس يلتقيني
كان فيما يجيء
قد اضاعني في معبد
خرافة قديمة يقرا لي
تعطلت في يد عرافة
ويسمعني ما تيسر من اخطاء

ما كان يمكن أن يكون لنا

■ د. عصام سليمان الموسى*

التقيا ثانية في ندوة علمية بعد لقائهما الأول لسنوات عديدة مضت. كان الشيب قد غزا مفرقيه لكن وجهه بقي مضيئا. عند الاستراحة بين الجلسات وهما يرتشفان الشاي، قال مخاطبا صديقه:

- لقد فعلت السنون فعلها.

قال الصديق:

- لكن لا بد من الاستمرار.

كان حديثاً عابراً. لم يتسع الوقت لأكثر من سؤال وجواب عن الصحة والأحوال عامة اذ أملت ضغوط الندوة ان لا يتحدثا في تلك الفسحة كثيرا. اكتشفا أنهما يقيمان في ذات الفندق.

التقيا ثانية بعد انفضاض أعمال ذلك النهار في ردهة الفندق. جلسا متقابلين. من موقعه. كان يرقب التقاء النيلين واندماجهما في نيل واحد. قال لصديقه:

- يسمونه المقرن.

مندهشاً نظر إليه صديقه الذي كان يحدثه بما مر به في السنوات الماضية منذ لقائهما الأخير. توقف ومد ناظريه حيث كان صديقه ينظر.

- أقصد التقاء النهرين، النيل الأبيض والنيل الأزرق، في هذا الموقع.. المقرن.

بدا للوهلة الأولة أن صديقه لم يستوعب ما قاله له. كان يغوص في عالم الذكريات حين قطع عليه حبل أفكاره. أعاد الشرح مشيراً بيديه إلى موقع التقاء النهرين. استدار الصديق كلية بكرسيه وهو يستعيد الكلمة الجديدة.. المقرن.

بعد ان افترقا على موعد ان يلتقيا ثانية، صعد إلى غرفته في الطابق الثامن. لم يكن متعبا، وكانت الشمس ما تزال مشرقة رغم قرب حلول المساء. أزاح الستارة عن النافذه وحاول أن يمد رأسه قدر استطاعته ليتعرف على قلب إفريقيا من ذلك المكان المرتفع، لكنه اصطدم بالزجاج الموصد بإحكام. كانت الطبيعة لوحة فنية. اخرج آلة التصوير والتقط صورة لالتقاء النهرين.

بين النهر والفندق امتد شارع عريض بمسربين ذكره بكورنيش النيل في القاهرة. الفرق هنا أنه لا يوجد ممشى للتنزه لو شاء أن يمتع أنظاره بتزاوج النيلين، ويسمع صوت ولوجهما متحدين في المقرن، ويتنسم عبير النيل الكبير واهب الحياة. على جانبي النهر انتصبت بنايات صغيرة رست أمامها زوارق صغيرة، وكانت هناك مقاه وشاليهات مدببة السقف مغطاه بالقرميد الأحمر. بدا له أن الشاطىء الجميل مصادر من الاغنياء والشركات العملاقة. ارتفعت صارية صدمت أنظاره رسم عليها شاب أسود وسيم مفتول العضلات يشرب الكوكاكولا. خرجت غادة بيضاء من إحدى الشاليهات مرتدية قبعة. راقبها وهي تسير بالمايوه بجسدها الفاتن باتجاه الفندق

حتى اختفت. توقفت أنظاره عند ساحة عامة أرضها خضراء منسقة تنسيقاً بديعاً افترش ارضها بضعة شبان، وجلس بقربهم اثنان على ارجوحة. كان الشجر ضخما باسقا أخضر، وفي ظلاله اصطفت السيارات. جلس بعض السائقين على كراس صغيرة بانتظار رواد الفندق ليقلوهم بالأجرة حيثما يشاؤون.

وراء النهر على بعد قليل ارتفعت سارية ثانية لامرأة من أبنوس تشرب الببسي كولا على أيقاع قرع الطبول.. انتصبت اللوحة وسط حقل كبير انتشر فيه المزارعون بملابسهم وعمائمهم البيضاء. لم يسمع المزارعون اللاهثون حتماً هاته الطبول تعزف أنغام الحرية.. ربما ما سمعوه وفهموه كان دعوة لهم ليعملوا بجهد أكبر... كان جزء من الأرض مزروعا وكان الجزء الآخر مفلوحاً مهيئاً للزراعة، وكانت هناك قنوات تحمل مياه الري، وفي بعض الأماكن انتشرت الأبقار والأغنام المنشغلة بقضم العشب الأخضر. وراء السهل ارتفعت أشجار باسقة بانت من ورائها على مبعدة المدينة. تساءل في قرارة نفسه: هل هذه أم درمان أم الخرطوم أم البحري؟؟ قال أخيرا ان أي واحدة منها تشكل جزءا من العاصمة المثلثة التي تنام حول خرطوم النهر. من الطرف الأيسر للشارع أمام الفندق عبرت امرأة سوداء تسير شامخة القامة تحمل على رأسها سلة كبيرة. راقبها حتى اختفت وراء الأشجار. واصل المزارعون عملهم..

رن جرس الهاتف. كان صديقه يدعوه لمرافقته للمدينة. بدّل ملابسه على عجل والتقيا في ردهة الفندق. ما كادا يخرجان للشارع حتى لفحهما حر شديد. تقدم منهما أحد الجالسين على الكراسي الصغيرة وتفاوض معهما وأقلهما بسيارته إلى المدينة.

في الحي الشعبي ابتاعا بعض التحف المصنوعة من خشب الأبنوس، والجلديات المصنوعة من جلد التماسيح، وابتاع هو غزالاً شارداً من العاج الأبيض.

كان الحر شديداً لكنما محتملاً إذا سارا في الظل. مع حلول المساء صار الجو ألطف وهبت نسمات باردة جاءت من النيل.

قال صديقه وهما يسيران في الشوارع يشاهدان معروضات المتاجر:

– تجمعنا الندوات ونقدم أوراقا تظل كلمات..

وأضاف بعد تمهل:

– لكنها تتيح لنا أن نرى ارجاء وطن كان يمكن أن يكون لنا.

تابع بعد صمت:

– التحقت بالعمل في الخليج لكي أمول دراسة ابني في الخارج.

– لكن الدراسة هناك مكلفة.

أضاف الصديق بعد تمهل:

– أريده أن يرى حضارة يانعة... ثم أني أحصل على المال المطلوب.

وأضاف بنبرة حزينة:

– لكني أحن لأسرتي التي تركتها ورائي.

قال لصديقه مواسيا:

– الاغتراب قدرنا!

عادا إلى الفندق بعد ان جالا في شوراع ترابية ومعبدة وتفرجاً على الأسواق ومعروضاتها، وشاهدا الباعة وراء العربات في السوق الشعبي. جلسا في مقهى الفندق. كان المساء هادئا لف المقرن بظلامه الدامس. لا بد ان المزارعين قد ذهبوا إلى بيوتهم.. لكنه لم يمنع أن يسأل نفسه ماذا كانت تحمل المرأة في سلتها على رأسها! ولما أدرك استحالة ذلك، طرد الفكرة، وأخذ يستمع بملل لصديقه يروي له أحداثاً من ذكرياته.

***أديب أردني**

نظرات في قصائد العددين : 241 ، 242

■ د.راشد عيسى*

هذه نظرات في قصائد العددين الماضيين من مجلة أفكار(241،242) سأحاول فيها إلقاء الضوء على منابع الشعرية واتجاه القصائد .

في العدد 241 خمسة نصوص شعرية ، أربعة منها مُدَوّزنة بالموسيقى والخامس وهو نص (مسافات) لمحجوبة إمرير من نمط قصيدة النثر .

من اللافت للانتباه أن القصائد الخمس تمتح رؤاها من مركزية الذات الإنسانية المتعالقة مع سؤال الحياة ، فأحمد الخطيب يشتغل على تنامي الذات بذاتها فتصبح (الأنا) أنوات متضادة بسيماءات كينونتها (أنا توأمي ألقي، أنا توأمي قلقي) فيتوغل في الرمز الثيوصوفي (من ذا يروم الطير في عليائه) حتى يبلغ بوابة القلق المطمئن وجماليات الندى الذي ارتقى في نهاية القصيدة إلى دلالة وجدانية شفافة (كيف السبيل إلى الندى) عبر استنطاق النص القرآني في مواضع متعددة (وإذا النجوم تكوّرت ، وإذا العشار تعطلت) ، فالخطيب يغمس الدنيوي بالروحاني بغنائية مستندة إلى (متفاعلن) الراقصة الباكية .

في حين يشتبك إيهاب الشلبي مع ذاته اشتباكا احتجاجيا خجولا في قصيدته (مرايا الظنون) حيث تمثل المرايا نوايا التفاؤل والرضا ولكنها تغدو ظنونا آثمة غير مشروعة ، وفي طريقه إلى تحقيق تصالح ما مع الذات يستجير الشلبي بالمعرّي المتماثل معه في قلق العتمة ، ليتفق معه أن الإنسان ليس إلا مشروع وهم بين ضرورة الحياة وضرورة الموت ، وأرى أن هذه القصيدة من النصوص الشعرية المتميزة عند الشلبي الذي حقق في السنوات الأخيرة نقلة نوعية في شعريته وخصوصا في القصائد التي كان فيها تشظي الذات محور الرؤيا ، فاستخدم كلمة (إهاب) لتعادل اسمه الحقيقي فيتخلى عن ذاته المغتربة عن ذاتها:

أروم فكاك أسري من إهابِ
يضيق فضاؤه حول الجفونِ
وكنت هطلت من غيمي شريدا
إلى كهفي عسى ألقى ركوني

فالبيت الثاني ذو دلالة صوفية عميقة تفصح عن غربة الشاعر عن مدارات واقعه وحلمه معاً .

ونقف في قصيدة أزف الرحيل لمحمد سمحان على نوع آخر من غربة الذات التي تصارع خريف العمر الستيني ، و تحاول أن تعرّي جريمة الزمن في حق الإنسان ، وتكشف عن حسرات الندم التي آل إليها الشاعر في الكهولة، فغدا الشباب ذكريات و ذبلت الورود ورحل أريجها ولم يتبق أمام الشاعر سوى مناجاة ربه و العودة إليه نادما على الذنوب على طريقة أبي نواس :

يا ربِّ إن عظمت ذنوبي كثرةً
فلقد علمتُ بأن عفوكَ أعظمُ

ويقول سمحان:

يا رب عاقرت الذنوب جميعها
وجمعت بين صغارها وكبارها
أنت الغفور وقد أتيتك تائبا
والنفس خاضعة إلى أقـدارها

فالذات متجهة إلى التوبة بعد حصاد الهشيم الدنيوي . فسمحان كغيره من البشر لم يربح إلا الخسارة مثلما ربح الخطيب الليل الطويل والسدى وربح الشلبي جمر الريب و المرارة . أعرف سمحان شاعرا نافرا مكابرا لكنه هنا بدا مستسلما لسيف العمر الذي يقطعه سهوا قبل أن يحقق خيطا من حلم .في حين اكتفى إبراهيم الخطيب شفاه الله بالقول : رجعت من رحلة الستين في عمري طفلا أدب على الساحات مع لعبي .

أما نسيم الصمادي الذي بدأ شاعرا ثم ناقدا ثم أخصائيا في علم المكتبات فيتجه بقصيدته (شمعة الدار) إلى تجريد ذاته من ذاتها وحفزها على رصد تحولات الزمن الطفولي وطفولة المكان من أجل إعلاء شأن (شمعة الدار) وشمعة الدار مسمى شعبي سائر وحميم يستخدمه القرويون للاعتزاز بالرجل المهم أو المرأة المهمة في الأسرة ،وتتأتى أهمية الرؤية في القصيدة كون شمعة الدار وهي الثيمة المركزية في الدلالات تغدو الشاعر نفسه ،والمرأة المتعددة نفسها ، والقرية نفسها ، والوطن نفسه ، وبشارة الخلاص كذلك ، حتى إن مفردة القرى ومشتقاتها تتكرر تسع عشرة مرة في القصيدة لتدل على صخب الحنين إلى التراب ، إلى القرية، إلى صباحاتها وخضرتها ونقائها. ثمة عتاب وتذكرات وتناجيات سرانية تريد للزمن الموضوعي أن يعود إلى القرية بعبقريتها الميثولوجية وإنسانيتها المهدّدة بالزوال ... ومثلما أصرّ الخطيب أن تقرأ أنثاه ما تيسر من دمه (فاقرئي ما قد تيسر من دمي) أصرّ الصمادي كذلك على أنثاه أن تدخل دمه (فاشربي لون عشب القرى وادخلي في دمي) ولا ريب أن دلالة الدم هنا هي الذات الإنسانية الكونية .

(ومسافات) لمحجوبة أمرير نص نثري مشحون بالخمائر الشعرية والترميز والتجريد ولكن بحميمية مشاعرية حزينة على سيرورة الكائن الذي يحاول الحياة أمام عين الموت وسؤال المصير ، فتبدأ القصيدة بسؤال أليم ضارب العمق في أرض السخرية:

((هل تستطيع أن تكون موتا يعيد الحياة ؟ إذا أنت الآن متكئ على حافة الرمس وتشرئب على أن تبعث للدنيا ....!!!))

في القصيدة براكين من الاحتجاج والثورة على واقع الذات ومحاسبة الآخر ، وفيها إلى جانب ذلك كبرياء شاسعة :

((.... هذا اليوم قررت أن ألعن العبودية....
...حين أقدم لك خبرا لاتنس أنك ملكي
.... حاول أن تتحمل جبروت نزواتي ...
فأنا لا أمنحك غير غروري))

ويبلغ النص ذروته في نهايته حيث تتمرد الذات وتواجه حقائق الواقع بمرارة فتضيع الطريق ولا تربح الكاتبة إلا العتمة تماما كالسدى عند الخطيب والوهم عند الشلبي والندم عند سمحان وتماهي الذات بالتراب عند الصمادي تقول الكاتبة :

((فلا أعود أملك الضوء لطريقي
الوجوه التي مزّقتها الكراسي تنظر لي باشمئزاز))
فكل الهواء والتراب ملكي إلا إلا سفلت))
لكأن النص يقول : ما أجمل الحياة وما أصعب الطريق إليها !!!

أما قصائد العدد 242 فأربع ، الأولى قيامة سدوم ليوسف عبد العزيز وهي قصيدة خصبة بالقيم الجمالية وشفافية الفكر الشعوري ،تتخذ من منطقة سدوم مرتكزا جغرافيا وتاريخيا وإلهاميا للتعبير عن حالة الانشداه العظيم عند الشاعر الذي نجح في استحضار ما هو أسطوري كالفينيق (وأحرقت جناحي كي أطير) وقرن الكبش وجلجامش ليضيء عتمة الاضطراب الكوني في سدوم ، وينبّه الكائنات كلها

إلى مكائد الحرب وخسارات الإنسان عبر استنطاق كينونة الذات ورفع احتجاجها المرّ المكابر ضد ما يجري من تفلّع جارح في قشرة الحلم . في القصيدة تخييل فائق وغنائية عذبة وعفوية ماكرة تحاول تنظيم فوضى الوجود بشعرية مفتوحة على الترميز النبيه والتكرار الجليل لثيمة النداء الموجّه للسماء بأن تتدخل في صياغة مشهدية حياة جديدة في سدوم ، فيقوم جلجامش من عزلته كنسر هائل ويلتمع البرق (الأمل) حلاً أخيراً . قصيدة البتيري اعتراف في وقت متأخر تذهب إلى ما يمكن أن أسميه رثاء الذات التي تحارب ذاتها دون أن تدري (بعضي يحارب في الوغى بعضي) على غرار أغنية عبد الحليم حافظ (بعضي يمزّق بعضي) . كأن الشاعر يعاتب نفسه النقية الطيبة التي ظن أن براءتها كافية للانتصار على جراح الحياة فخاب ظنه (فلقد جنيت عليّ ممتلئا بشيطان التجني) ، (الكل يحمل ماءه في العاشقين ولا يموت الآن من ظمأ سواي) وهذه القصيدة متآزرة مع قصيدة الشلبي وقصيدةسمحان في العدد 241 من حيث التباس الأنا والحلم واحتراق الجوانية والبحث عن الخلاص (لا ماء لي إلا بطلّة فارس يأتي على فرس تحمحم في جوانحها الغيوم ، فيمدّ ساعده ليجمعني) ، في القصيدة موسيقى شعرية معذّبة وأنين كلهاث الجياد المتعبة .

قصيدة محمد صبيح صلاة أخيرة تقترب جدا من صرخة البتيري في موضوعها ، فيعلن الشاعر عن خساراته أمام الصمت الخريفي، ويكرر طلبه للرمز الأنثوي بأن تقوم و تعود إليه، ثم يتوجه إلى عاصفة الشرق لتخلصه من مكابداته ، وربما أدى هذا التناثر الروحي إلى انسياح الموسيقى الشعرية في القصيدة بحرية فائضة بحاجة إلى ضبط في مواقع متعددة . في القصيدة صورة شعرية جميلة (قمر مختلّ العقل على شرفة بيتي) وأظن أن عبارة (شمعي في الريح) تصلح أن تكون عنوانا لمجموعة شعرية .

وليس مصطفى القرنة في قصيدته (أنا هو ذا) ببعيد عن محمد صبيح والبتيري في مكاشفة الذات ووصف أحوالها المتناثرة، فحياته مبنية على الماء وسيصبح الشاعر لحما للحيتان، لكن هذه الذات ليست منشغلة بنفسها قدر انشغالها بمصير الوطن وسؤال الأرض ،فالقصيدة صرخة تحدّ ، أنا هو ذا ... سأحيا أعود إليكم وأنبت عند مجاري المياه) كأن الشاعر يقول لقاتلي الحياة إنه يتحداهم بصبره وإعادة صياغته ، وخروجه من الموت ليرجع خبزاً على جمرات الحياة فالقصيدة إعلان شاعري ضد الموت وباتجاه انتصار الحياة والوطن .

أما قصيدة مريم الصيفي (الروح تنهض) فهي احتفالية وجدانية بجماليات المكان في الطفيلة عبر تمجيد الجغرافيا والتاريخ والإنسان وكائنات الطبيعة ، وهي دفقة عاطفية صادقة المشاعر محفوفة بالغنائية العالية والتبجيل الاجتماعي والديني والوطني ، كما اشتملت على بعض الصور الفنية اللطيفة (يغرّد المجد) ، (هو الخلود نسور) وبعض التراكيب المكرورة الجاهزة مثل غرّ ميامين، ما هانت ولا هانوا ، والله وهّاب منّان وفيها بعض الأبيات الحميمة كذلك :

إذا وقفتَ على الأطلال ترقبها
خلتَ العيون تراهم أينما كانوا

وأتصور أن الصيفي تملك أداتها الموسيقية واللغوية بشكل جيّد لكنها بحاجة إلى شجاعة في توليد الصور الغريبة الجديدة التي يحتاجها مخيال القصيدة المعاصرة .

***شاعر وأكاديمي أردني**

مصادر اهتمام الفلاسفة باللغة

■ وليم ألستن*
■ ترجمة أيمن حمودة*

تضم فلسفة اللغة العديد من المسائل التي نتجت عن تأمل الفلاسفة للغة. ولهذ السبب لا أود هنا أن أقدم مقاربة عامة لخليط متنوع في حقل كهذا. وعوض ذلك حاولت أن أقدم فلسفة اللغة في واحد من مظاهرها، وأعني به التطرق إلى أهم المفاهيم التي نستعملها في الكلام على اللغة. قد يكون هذا المسعى بمنزلة الكشف عن اللغة بوصفها جزءاً من روحية العالم أو ضرباً من تركيب نتائج مختلفة نتجت عن التفكير التأملي في اللغة.

والحقيقة أن فلسفة اللغة تتناول أسئلة من نوع: ما اللغة؟ وما علاقتها بالأنشطة الأخرى؟ وما الذي نعنيه عندما نقول إن تعبيراً ما ذو معنى؟ وما الذي يميز معنى عن آخر؟ وما الذي نعنيه بقولنا إن تعبيراً لغوياً ما يتسم بالإبهام أو يستعمل استعمالا مجازياً؟...

ومع ذلك تفتقر فلسفة اللغة حتى إلى وضوح في التعريف وفيما يجمع المسائل المطروحة فيها بدرجة لا نجدها في أغلب فروع الفلسفة الأخرى. فالمشاكل التقليدية أو النموذجية الخاصة باللغة كما يتعامل معها الفلاسفة تشكل رباطاً فضفاضاً يصعب معه أن نجد معياراً يميز هذه المشكلات عن تلك التي يتعامل معها النحويون وعلماء النفس وعلماء الإناسة (الانثربولوجيا). وبالرغم من هذا يمكننا أن نصل إلى فهم أولي لفئة المشكلات تلك بفحص القضايا المختلفة التي نشأت من الاهتمام الفلسفي باللغة.

مصادر اهتمام الفلاسفة باللغة

لنتأمل أولا الطرق التي تبرز من خلالها المشكلات النابعة من الاهتمام الفلسفي باللغة في فروع الفلسفة المختلفة.

الميتافيزيقا

الميتافيزيقا فرع من الفلسفة يمكن تصنيفه بكونه محاولة لتكوين أعم الحقائق المتعلقة بالعالم، بما في ذلك طبعاً توضيح المفاهيم أو المقولات الأساسية CATEGORIES التي تنضوي الموجودات تحتها، بالإضافة إلى تناول بعض العلاقات المتداخلة بين تلك المقولات. فقد وجد على الدوام من الفلاسفة من حاول توضيح تلك الحقائق بفهم السمات الجوهرية للغة في سياق استعمالها للكلام على العالم. ففي الكتاب الخامس من جمهورية أفلاطون نراه يقول: " أينما حاز عدد من الأشياء او الأفراد(1) اسما

مشتركا فإننا نفترض أن تلك الأشياء تشترك في فكرة أو شكل ما " (596). وفي سياق توضيح هذه الملاحظة المبهمة لفت أفلاطون نظرنا إلى سمة عامة في اللغة وهي أن اسماً أو صفة مشتركة مثل " شجرة" و"حاد" يمكن تطبيقها ايضا بالمعنى ذاته على طيف مختلف من الافراد. لكنه يوضح ان ذلك ممكن فقط ان وجد كائن له اسم عام TREENESS وSHARPNESS يشترك فيه كل فرد من تلك الافراد. والا يكن ذلك صحيحا تعذر تطبيق الاسم العام المشترك على افراد مختلفين مع أن لهم المعنى المقصود عينه. وفي السياق ذاته نجد ارسطو في "الميتافيزيقا" يقول:

"وعليه فان واحدنا يمكنه أن يطرح السؤال هل الكلمات WALK وTO BE HEALTHY وTO SIT تتضمن أن هذه الاشياء موجودات. ذلك ان لا احد منها موجود بذاته او يمكن فصله عن الجوهر. فان استحق شيء صفة الوجود فهو من نوع الموجودات التي نحمل عليها تلك الصفات. أي هو الجوهر الذي نسند إليه محمولات كهذه: "يمشي" و"يتمتع بصحة جيدة" و"يجلس". وهذه الاشياء "الموضوعات"حقائق اشد وضوحا لان هناك ما تتأسس عليه ألا وهو (الجوهر) وهو شرط لحملها عليه. فنحن لا نستعمل كلمة WALK اوSIT دون أن يكون الاساس الذي نحمله عليها متضمنا في معناها" 1« BOOK ZETA.CHAPTER»

يقول ارسطو إننا لا نستعمل أفعالا مثل WALK وSIT منفردة بل نقول هو يمشي او هو يجلس. وهذا معناه أن الجواهر أو الاشياء لها وجود مستقل بعكس الافعال. بمعنى آخر إن للأشياء وجودا انطلوجيا سابقا على الافعال.

واذا انتقلنا إلى نهاية القرن التاسع عشر وجدنا مثالاً واضحاً على ما قدمنا من كلام على الصلة التي قامت بين الميتافيزيقا والكلام على اللغة. فالفيلسوف الالماني مينونج 2) MEINONG) يبدأ بالقول إن تعبيراً لغوياً في جملة ما يكون ذا معنى (على الاقل إن كان مما يشير إلى شيء ما) اذا كان هناك ما يدل عليه REFERENT وإلا، لا يكون له معنى. وعليه إن كان لدينا تعبير لغوي يشير إلى شيء ما في العالم الحقيقي كالتعبير التالي "زهوة الشباب" في عبارة مثل" كان خالد يبحث عن زهوة الشباب" فإنه يشير إلى كائن SUBSISTENT غير موجود وإن كان له نمط اخر من الوجود. هذا المبدأ الذي انطلق منه مينونج وذاك الذي في نص افلاطون قائم على خلط وعدم تمييز بين المعنى والدلالة(3) كما سنوضح لاحقا.

قد يكون الافتراض الذي تتأسس عليه هذه الأنماط من التفكير الميتافيزيقي اكثر وضوحا فيما عرف في مطلع القرن العشرين بالذرية المنطقية كما نجدها عند برتراند رسل ولودفيج فتجنشتين(في شبابه). وقد عبر رسل في سلسلة مقالاته " فلسفة الذرية المنطقية" عن هذا النمط من التفكير بقوله:

" في لغة منطقية سليمة يوجد تطابق دائم في شكل أو هوية البنية، بين الشيء والرمز الذي يشير اليه...وتعقيد الرمز يتطابق بشكل قريب جدا مع الوقائع المعقدة او المركبة التي يصورها ذلك الرمز. (المنطق والمعرفة، تحرير ر. سي مارش، لندن جورج الن أونون1956،).

ولك ان تلاحظ أن الهوية المشتركة لا تنعقد بين أي لغة موجودة وبين المبنى الميتافيزيقي للعالم. بل فقط بين " لغة سليمة منطقيا" والمبنى الميتافيزيقي. وحاصل ذلك انه وبإيجاد لغة كهذه او على الاقل بامتلاكنا فكرة اولية عن لغة كهذه فان بمقدورنا ان نشتق نتائج عديدة تتعلق بانماط الوقائع التي يتكون منها الواقع وبنية كل واقعة. سوف نتحقق عندها بالتجربة عن انماط الجمل المختلفة في تلك اللغة. فالجمل البسيطة مثلا تتألف من موضوع ومحمول مثل" هذا الكتاب ثقيل" وكذلك العبارات الوجودية مثل" هناك قطة على الشرفة". وسنرى ما العلاقة التي تربط انماطا من هذه العبارات بين بعضها البعض منطقيا. وهذا بدوره يوضح لنا ما هي أنماط الوقائع الأساسية التي يتكون منها الواقع وكيف تتصل هي ببعضها البعض أيضا.

المنطق

هناك فرع اخر من الفلسفة شهد في سياق تطوره اهتماماً واضحاً باللغة الا وهو المنطق. يدرس المنطق الاستدلال او للدقة اكثر المعايير التي تميز بين الاستدلالات الصحيحة والاستدلالات الفاسدة. ولأن التفكير أو بناء الحجج يتم عير اللغة فان تحليل الاستدلالات يعتمد على تحليل العبارات التي تتكون منها المقدمات والنتائج. اذن فالمنطق يكشف عن الحقيقة التي مؤداها ان صحة او فساد استدلال ما يعتمد على أشكال العبارات بما هي مادة تتكون منها المقدمات والنتائج، ونعني بكلمة أشكال هنا أنماط الكلمات التي تتشكل منها العبارات والطريقة التي تأتلف بها هذه الكلمات داخل العبارات. وعليه فقد نجد مثلاً استدلالين يبدوان متماثلين بالشكل ولكنهما مختلفان بحيث يكون الأول استدلالا صحيحاً والثاني غير صحيح والسبب وراء ذلك اختلاف وقع في شكل عبارة او أكثر. فلنتأمل هذين الاستدلالين:

1 –سامي يتاجر بالبورصة.

سامي يعمل في وزارة المالية

اذن سامي يتاجر في البورصة ويعمل في وزارة المالية:

2 – شخص ما يعمل في البورصة

شخص ما يعمل في وزارة المالية

إذن شخص ما يتاجر في البورصة ويعمل في وزارة المالية.

واضح أن الاستدلال الأول صحيح. والثاني غير صحيح. فإذا سلمنا كما في الاستدلال الثاني أن شخصاً ما يتاجر بالبورصة وشخصاً ما يعمل بالمالية فلا يلزم أن يكون أي منهما يتاجر بالبورصة وهو يعمل بالمالية في الآن نفسه. وانطلاقا من كون أحد الاستدلالين صحيح والآخر فاسد مع ما يبدو من تماثل في بنية العبارة بينهما. فعبارة مثل" سامي يعمل بالبورصة" لها وضع منطقي مختلف عن العبارة" شخص ما يعمل في البورصة". هناك طبعاً نتائج أخرى مترتبة عن ذلك منها ان العبارة "أحدهم يتاجر في البورصة" في الاستدلال الثاني متكافئة دلالياً أو منطقيا مع العبارة" يوجد شخص في قريتنا يعمل في البورصة" ومع العبارة" فئة الأشخاص الذين يعملون بالبورصة في قريتنا ليست فئة خالية". لكن لا تكافؤ منطقياً

بين العبارة "سامي يتاجر بالبورصة" والعبارة "يوجد شخص ما في قريتنا يتاجر بالبورصة". وعليه اذا وضعنا الاستدلال الثاني في شكل استدلالي كالتالي:

- يوجد في قريتنا شخص يتاجر بالبورصة
- يوجد شخص ما يعمل بوزارة المالية
- اذن يوجد شخص هو في الوقت نفسه يتاجر بالبورصة ويعمل بوزارة المالية.

فان العبارة تظهر مختلفة منطقياً عن الاستدلال الأول رغم الشبه الظاهر في البنية النحوية: ويتضح جلياً من هذه الأمثلة ان جزءاً اساسياً من المنطق يتكون من تصنيف العبارات من حيث شكلها المنطقي(اي من حيث الجوانب ذات الصلة بتقييم الاستدلال) وهذا التصنيف يتطلب بدوره تصنيفاً للكلمات الداخلة في العبارات لأن اختلاف الشكل ينجم غالباً عن اختلاف في الكلمات المستعملة. وعليه يكون الاختلاف في الشكل المنطقي بين العبارة" سامي يتاجر بالبورصة..." والعبارة "أحدهم يتاجر بالبورصة" بحسب الاستدلال الاول والثاني ناجماً عن اختلاف اسم العلم "سامي" لما له من وظيفة اشارية تحدد شخصا ما وبين عبارة مثل" احدهم" لها وظيفة اخرى مغايرة.

الابستمولوجيا

يعرف هذا الفرع الفلسفي ايضاً بنظرية المعرفة وقد اهتم باللغة من عدة جوانب لعل أهمها وأشيعها مشكلة المعرفة القبلية PRIORI KNOWLEDGE . فنحن نعرف صدق او كذب قضية قبلية ما اذا تبين لنا صدقها أو كذبها دون الاستناد على التجربة او الواقع. وقد يكون لدينا فعلاً هذا النمط من المعرفة في الرياضيات وربما في غيرها. وهذا ما حير الفلاسفة. فكيف لنا ان نعرف حقا ويقينا دون ملاحظة ودون قياس أن مجموع زوايا المثلث في الهندسة الاقليدية يساوي081 درجة. وأن 8 زائد 9 يساوي 71؟ كيف لنا ان نكون متيقنين ان شيئا في التجربة يمكنه تكذيب قضايا كهذه؟ احد الاجابات عن هذا السؤال تتمثل بالقول ان معرفتنا بصدق هذه القضايا مبنية على صدقها بالتعريف او بسبب معاني العناصر او التعابير الداخلة في تكوينها. صحيح ان الكلام الأخير هو موضع خلاف وجدل كبيرين امس واليوم ولكن أياً يكن الموقف فانه يأخذنا إلى تساؤلات مثل: كيف نعرف أن تعبيراً ما له هذا المعنى المحدد أو ذاك؟ وكيف تكون العبارة صادقة بسبب معنى كلماتها او مكوناتها؟ وهي اسئلة تدخل أساساً في اطار اللغة.

إصلاح اللغة

هناك دوافع فلسفية اخرى للاهتمام باللغة وهذه المرة ليس من باب ما يطرح من مسائل في فرع او آخر من فروع الفلسفة كما تقدم بل من منطلق نشاطات دفع اليها الفلاسفة دفعا من داخل الاهتمام باللغة نفسها. احدى تلك الدوافع السعي إلى اصلاح اللغة. فقد اشتكى العديد من المفكرين مما اعتبروه نقصاً أو عيباً في اللغة. ومن هؤلاء فلاسفة شغلوا اكثر بمهمة الاصلاح هذه لأسباب تعتبر معقولة ومبررة. فالفلسفة نشاط لغوي اكثر تجريدا من العلم الذي يجمع الحقائق عن التفاعلات الكيميائية والبنى الاجتماعية وتشكيل

الطبقات الارضية. اما النقاشات الفلسفية اللغوية فهي مختبر الفيلسوف حيث يخضع افكاره للاختبار. وعليه فليس من المستغرب ان يكون الفلاسفة حساسين لنواقص اللغة الاداة التي يشتغلون عليها. هناك مثلاً فلاسفة الحدس كبلوتونيوس وبرجسون ممن اعتبروا اللغة قاصرة أو غير مناسبة لصياغة الحقيقة بما هي. ومن زاوية النظر هذه يكون الفرد قادرا على رؤية الحقيقة إن هو واجه أو اتحد بالحقيقة متخطياً عائق اللغة. فالصياغات والعبارات اللغوية تشوه الواقع. لكن لم يكن الفلاسفة يودون تجنب الكلام في الغالب حتى نظرياً. وعليه فقد ركزت انتقادات هؤلاء على اللغة بوضعها الحالي فاتجه الكلام نتيجة لذلك إلى اصلاح اللغة. إصلاح باتجاهين ينضوي تحت كل اتجاه فريق من الفلاسفة. الاول يقول إن " اللغة العادية" ذ لغة الخطاب اليومي- تفي تماماً بأغراض الفلسفة وأن الخطأ يكمن في الانحراف عن هذه اللغة، من دون تحديد المقصود بالانحراف. نجد هذا التذمر في تاريخ الفلسفة هنا وهناك. على سبيل المثال جون لوك وشكواه من اللغة المدرسية المعقدة. على أن هذا التوجه تبلور في زماننا هذا وغدا أساسا لتوجه عريض عرف باسم " فلسفة اللغة العادية" (5). أبرز من يمثل هذا التوجه فلسفة فتجنشتين المتأخرة. اعتبر الأخير أن المشكلات الفلسفية أو جلها نجمت أساساً من سوء استعمال كلمات محددة لكن أساسية مثل "يعرف" و"يرى" و"حرية" و"حقيقة" و"عقل". فالفلاسفة انحرفوا عن المعنى العادي لهذه الكلمات دون أن يقدموا بديلاً مفهوماً وهكذا انزلقوا إلى معضلات لا حل لها: هل يمكننا معرفة إن كان الناس يفكرون أو يشعرون؟ وهل نرى حقاً بشكل مباشر موضوعاتفيزيائية؟ وهل الإنسان يتصرف بشكل حر أم لا؟ وهل بمقدورنا أن نقدم أسبابا تجعلنا نفترض أن الأشياء ذاتها ستقع في المستقبل على هذا النحو أو ذاك؟ وإذا كان للفيلسوف أن يدرك خطورة الانحراف عن اللغة العادية فلا بد أن يكون مسعاه الفلسفي علاجياً 6 (THERAPEUTIC) بحيث يخلصنا من " الارتباكات المفهومية" التي وقعنا فيها.

في مقابل هؤلاء فلاسفة رأى آخرون أن المشكلة كامنة في اللغة العادية وعدم وفائها بالاغراض الفلسفية، لما في اللغة العادية من غموض ولجاجة واعتماد على السياق وتضليل. من هؤلاء الفلاسفة لابينتز ورسل ورودلف كارناب، الذين بذلوا جهداً في بناء لغة اصطناعية أو مثالية أو على الأقل الإشارة إلى تصور عن لغة تخلو من عيوب اللغة العادية. وكما قدمنا في مكان سابق فإن توجها كهذا اكتسب حيوية كبيرة بسبب ما يوفره لنا مثال اللغة الاصطناعية من الاستدلال على سمات ميتافيزيقة لبنية الواقع انطلاقا من بنية اللغة.

التحليل المفهومي

نأتي الآن إلى النقطة الاخيرة من مظاهر اهتمام الفلاسفة باللغة الا وهي اعتقاد عدد من الفلاسفة ان المهمة الاساسية للفلسفة هي التحليل المفهومي. حيث احتل تحليل المفاهيم الأساسية دوما المكانة الأبرز في عمل الفلاسفة. ففي محاورات افلاطون نرى سقراط يمضي في طرح اسئلة مثل: "ما العدالة"

"ما المعرفة". وهذا ارسطو يقدم مثالا آخر بسعيه إلى تعريف مفاهيم مثل "خير" و"يعرف" و"الحركة". وتقليدياً كان هناك شعور بأن هذا التحليل مهم كتمهيد للأغراض الفلسفية الاساسية كتحديد البنية الجوهرية للعالم وتقديم تفسير كاف للسلوك الانساني والمؤسسة الاجتماعية. أما في زماننا هذا فقد سادت قناعة بأن المنهج الذي نستعمله في الفلسفة منهج نظري لم يدعم بملاحظات خاصة أو بنتائج من التجربة وهو لذلك غير كاف للوصول إلى نتائج مرتجاة تتعلق بطبيعة العالم والشروط الواجب توافر لجعل العالم جديرة بأن يعاش وأن الأنسب هو البحث عن الوضوح في المفاهيم التي بفضلها نفكر بالواقع والحياة الانسانية. هذا التحول الكبير في صلب النشاط الفلسفي ومركز جاذبيته له ولا شك أثر وصلة بفلسفة اللغة لأنه ينطوي على تحول في مفهوم التحليل المفهومي نفسه. لتوضيح ذلك نقول إن هناك ثلاث طرق مهمة لصياغة المشكلة من داخل الفلسفة التحليلية سواء تعلق الأمر بمفهوم السببية أو الحقيقة أو المعرفة. ففي قضية كالأخيرة هناك ثلاث طرق لمعالجتها:

1 - القول بأننا نبحث في ماهية المعرفة

2 - القول بأننا نحلل مفهوم المعرفة.

3 - القول بأننا نحاول ايضاح ما نعتيه عندما يقول احدهم إنه يعرف أن واقعة ما تطابق ما يقول.

الخيار الأول والثاني هما على الارجح مضللان منهجياً. حيث أفترض خطأ أنني أعين LOCATE وأبحث في كائن ما يدعى" معرفة". شيء ما موجود ومستقل عن تفكيري ولغتي. لكن لا احد كان بمقدوره أن يقدم لنا أسلوبا ناجعا يمكن من تعيين وسبر موجودات كهذه. النقطة 2 مضللة ما لم تكن بديلا أو شيئا مشابها ل النقطة 3. ذلك أن 2 تفترض بالشكل الذي صيغت به أننا نفحص بشكل استبطاني INTROSPECTIVELY شيئاً يسمى " مفهوما" مكتشفين الاجزاء التي يتكون منها وطريقة ائتلافها فيه. ومرة أخرى لا يبدو أن من الممكن تطوير تقنية موضوعية كهذه. بل لقد صار هناك توجه وقناعة متزايدة بأن ما نفعله بالطريقة 1 و2 لا يعدو أن يكون ذ في حال خرج بتحليل ذي قيمة- هو التفكير في الصفات المختلفة لاستعمال كلمة "يعرف" ومرادفاتها. وعليه تضح استناد التحليل المفهومي على اللغة من حيث تحليل كلماتها وتعابيرها ذات الصلة بقضايا الفلسفة.

*** وليم ألستن فيلسوف أمريكي معاصر وهذا النص من كتابه "فلسفة اللغة" الصادر دار برنتس هول (المترجم).**

***مترجم من الأردن**

النثر الفني في الأردن
القصة والرواية الأردنية

■ تأليف: نتاليا كوفيرشينا*
■ ترجمة عن الروسية: د. حسين جمعة*

تتصدى نتاليا كوفيرشينا في مصنفها الرائد "النثر الفني في الأردن" لمهمة جليلة، وهي اسكتناه دروب الأدب الأردني، والتعريف بأغراض سردياته ومصائرها لإرواء عطش القارئ باللغة الروسية، وإذكاء حماسه للانغماس في موضوعاته المتعددة، واستذكار صانعي السيرورة الأدبية والإبداعية في الأردن من عشرينيات القرن الماضي وحتى الثمانينيات منه. وقد عكفت الباحثة فترة طويلة على الدرس والتقصي بما تيسر لها من كتب ووثائق، وما استطاعت الوصول إليه من معلومات وما أجرت من مقابلات واتصالات، وكانت نتيجة هذا الكفاح الطويل هذا المؤلَّف القيم في مادته وتوصيفه للمسيرة الأدبية في الأردن، الذي يقع في مئتين وستين صفحة من القطع الكبير، ويشتمل على ستة فصول ومقدمة ضافية وشاملة وخلاصة جامعة، مع إدراج معلومات عن عدد من الكتاب المعروفين في الأردن كمؤشر ببليوغرافي.

وسأحاول تقديم عرض واف لهذا الكتاب ينسجم مع أهميته كأول مصنف باللغة الروسية يتناول حقلاً من حقول الإبداع في الأردن بشكل مستقل، وجل ما نعرفه ترجمة بعض القصص والأشعار إلى اللغة الروسية، وإشارات محدودة إلى بعض الأسماء أو الأغراض من خلال الحديث على الأدب العربي بعموميته.

لا تغفل المؤلفة في مقدمة كتابها عن التذكير بأن الأدب الأردني هو جزء لا يتجزأ من الأدب العربي العام المكتوب باللغة العربية، وله تقاليد موحدة تعود إلى العصر الوسيط، وأن ملامح السيرورة الأدبية في الأردن تلتقي وملامح الأدب في البلدان العربية الأخرى، ومرد ذلك المصائر التاريخية المشتركة بينها، وكونها جزءاً من الخلافة العربية والإمبراطورية العثمانية، وظلت حتى بداية القرن العشرين أحد المكونات الجغرافية والتاريخية / الثقافية في بلاد الشام أو ما يسمى سوريا الكبرى، التي لم تتمكن من تأسيس دولة موحدة.

وتحت قيادة الأمير عبد الله اتجهت سياسة الدولة إلى تحقيق الاستقلال السياسي لبلد قليل العدد، إذ لم يتجاوز عدد سكانه في بداية القرن العشرين أكثر من 300 ألف نسمة، معظمهم أميون من قبائل بدوية لم يكن اتصالهم بالحضارة قوياً، إلاّ أن ارتباط شرق الأردن بفلسطين ظل راسخاً، وتوطد في معمعان الكفاح

المشترك ضد الغزاة المستعمرين وتطلعات الصهاينة، الذي اشتد في ثلاثينات القرن الماضي وفي الحروب مع إسرائيل عامي 1948 و1967.

وتتوسع المؤلفة في الحديث عن المرحلة الأولى من مراحل تاريخ شرق الأردن (1921-1948)، وما قامت به هذه الإمارة من إجراءات للانتقال من مستعمرة إنجليزية متخلفة إلى دولة مستقلة، حيث تم تأسيس الجيش والتوسع في التجارة وبناء المدارس وإنشاء وزارة المعارف، والمجمع العلمي الذي اشتغل على مسائل العلم والأدب ودراسة اللغة العربية ونشرها، والحفاظ على الآثار التاريخية وإرسال البعثات الدراسية للخارج وظهرت الصحافة مع تطور التعليم وتنامي الوعي المجتمعي، فكانت الأداة الرئيسية لنشر الأعمال الكتابية، وبداية عهد تشكل نمط جديد من الأدب يحمل مهمات اجتماعية، كما ساهمت الصحافة في نقل الترجمات من اللغات الأوروبية والروسية (بيدس، الإيراني والناعوري) إلى العربية، وفتحت أفاقاً جديدة للتقدم الثقافي والاجتماعي في البلاد.

وبرزت اتجاهات التطور الثقافي الاجتماعي في نطاق ما يسمى بعصر "النهضة" التنويرية، التي تأخر ظهورها في الأردن لعدم وجود مصادر سياسية ومادية لعملية النهضة، وقد تمت الاستعانة بعناصر حيوية من البلدان العربية، لاسيما من فلسطين، للارتقاء بالحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية وترسيخها، وتستدل المؤلفة على ذلك بالقول أن أول حكومة شكلها الأمير عبد الله من ستة أشخاص لم يكن فيها سوى أردني واحد من شرق الأردن. وتقول الدراسة أن دور الأمير عبد الله في الحركة الأدبية كان لافتاً، فهو لم يكن رجل سياسة ورئيس دولة حسب، وإنما كان شاعراً، ومؤسساً للحركة الأدبية في الأردن، كما يشير إلى ذلك عيسى الناعوري وسمير قطامي وعبد الرحمن ياغي بحق، وقد أحاط نفسه بعدد كبير من الأدباء والشعراء من بينهم: فؤاد الخطيب ومصطفى وهبي التل وصبحي أبو غنيمة وغيرهم.

في المرحلة الأولى من مراحل تطور الأدب الأردني كان السبق للشعر، وحلت ثانياً التجارب الأولى في الأنواع النثرية القصيرة التي ارتبطت بأسماء الكتاب الفلسطينيين: خليل بيدس، اسكندر الخوري البيتجالي، محمود سيف الدين الإيراني ومحمد أديب العامري وغيرهم. وجمع هذه الأعمال اتجاه واحد يتناول الإشكالية الاجتماعية، ونقد الاستبداد والتخلف وكل أشكال الاستعباد الداخلي والخارجي.

وترافق مع ترسيخ المثل التنويرية اتساع آفاق الأدب وثيماته وأجناسه. وكانت البدايات الوصفية لهذا الأدب قد استمدت جذورها من أجناس الأدب الكلاسيكي القديم: الخرافة والحكاية والحكم التي تعود جزئياً إلى الينابيع الأسطورية والفولكلورية، حيث نعثر في بنية الأشكال الجديدة على استخدامات التقاليد القديمة سواء الشفوية أو الكتابية. وقد أفاد الأدب الأردني من المكتسبات الفكرية والفنية الغربية إلى جانب احتفاظه بالتواصل مع التقاليد العربية القديمة، وهذا الالتحام والتواؤم شكل أهم ملامح الأدب في الأردن. وشهدت الفترة الأولى بواكير المحاولات في مجال الجنس الروائي، التي قام بها عدد من الكتاب معتمدين على تجاربهم في ممارسة كتابة القصة (النوع النثري القصير).

كان أثر حرب عام 1948 واضحاً في إحياء الوعي القومي وتصعيده، وتضامن الشعبين الأردني والفلسطيني، وكذلك كان تأثير الهجرة على تكوين البنية الداخلية للمجتمع الأردني، الذي انضم إليه أكثر من مليون من العمال المهنيين والفلاحين وممثلي المثقفين والبرجوازية الوطنية، بعد أن استقبل الأردن الفلسطينيين وساواهم في الحقوق مع السكان الأصليين.

هذه الأحداث كانت حافزاً على صعود قوى اجتماعية جديدة، واستثارة ظواهر حديثة إلى الحياة في الأدب والثقافة عامة، وأنتجت ظروفاً ملائمة لوتائر التطور.

اعتبرت قضية فلسطين وتهجير أهلها مأساة قومية ومأساة شخصية، وتحولت إلى قيمة أساسية للسرديات البطولية في الأدب، والمكابدات الفردية والعامة وخسارات الوطن والناس؛ فظهر بطل جديد وشخصية جديدة، مما عجل في صعود الوعي الذاتي القومي في المجتمع.

وأدت حرب عام 1967 وهزيمة العرب فيها واحتلال إسرائيل للضفة الغربية إلى وفد الأردن بسيل جديد من اللاجئين الفلسطينيين، حيث زاد عدد سكانه بالنسبة إلى عام 1947 ثمانية أضعاف، كان بينهم عدد كبير من الكتاب والصحافيين ورجال الثقافة، وارتبط إبداع الجيل الجديد من الكتاب الفلسطينيين الذين ولدوا أو تربوا في الأردن بحياة المجتمع الأردني، وأصبحوا أعضاء في رابطة الكتاب الأردنيين التي تأسست عام 1974. وتعتبر المؤلفة أن مفهوم الأدب الأردني يتضمن إنتاج جميع من كتبوا باللغة العربية سواء من كانوا من أصول شرق أردنية أو فلسطينية، إذا كانوا يقيمون في حدود المملكة الأردنية الحديثة ذ وهذا جانب مهم من جوانب الخصوصية القومية.

وتشير الدراسة إلى أن معظم الكتاب الأردنيين انتقلوا من الإبداع الشعري إلى القصة فالرواية، وأن غالبيتهم بدأوا من الأجناس السردية القصيرة، ويكتبون بالنجاح نفسه القصة والرواية، ومنهم: (حسني فريز وعيسى الناعوري وفؤاد القسوس وفخري قعوار وجمال ناجي).

وتتكاثف في سيرورة تطور الرواية الأردنية أشكال وملامح لافتة فلسفية وسيرية وأسطورية واجتماعية وسياسية ونفسية. وأخذت الرواية تحتل موقعاً مهماً في السرديات الأردنية ابتداءً من سبعينات القرن الماضي، وديناميةالرواية لم تقتصر على كم الروايات المنشورة (أكثر من خمسين رواية في الفترة من نهاية الستينات وحتى أواخر الثمانينات)، وإنما فيما أحرزته من تقدم فكري وجمالي.

وتنتقل المؤلفة إلى استذكار جهود المستعربين الروس، ومن بينهم كريمسكي وكراتشكوفسكي اللذان كانا من أوائل من عرّفوا بالأدب العربي الحديث، وأدخلا هذا المصطلح في الاستعمال، بعد أن توصلا إلى تأطير خواصه وحدوده وملامحه الجديدة، وأبرزا ارتباط هذا الانبعاث بعصر النهضة، الذي ترجع إليه جميع ظواهر المسيرة الأدبية في الأقطار العربية. يتوقف كراتشكوفسكي عند خليل بيدس وارتباطه بالأدب الروسي وترجمته للكثير من الروايات والأعمال الأدبية إلى اللغة العربية، وهو الذي "غمر القراء العرب بفيض من الترجمات من الروسية" ذ كما يقول كريمسكي،

وكان لمجلة "النفائس" الفضل في نشر هذه الأعمال المترجمة. ويستطيع القارئ الروسي أن يتلمس بعض الملاحظات حول الأدب الأردني في مقالات شرباتوف، الذي شدد على خصوصية الآداب في البلدان العربية، وربط ذلك بالملابسات التاريخية/ الوطنية لتشكل هذه البلدان، مشيراً إلى أن الأدب الأردني دخل إلى "الحلبة العربية العامة متأخراً عن الأدب المصري والسوري، لكنه في الوقت ذاته أقدم من الأدب السوداني"، ورد ظهوره إلى زمن صدور أعمال خليل بيدس واسكندر الخوري البيتجالي، وتعالت مكانته مع جيل ما بعد الحرب الذين: "نجحوا في إحراز شهرة واسعة"، ومن بينهم محمود سيف الدين الإيراني وعيسى الناعوري وفؤاد القسوس وغيرهم.

ونجد تفصيلات واسعة عن الأدب الأردني في مقالة "الأدب" (1964) لصاحبها روسوشانسكي، الذي طرح مسألة خصوصية المرحلة التنويرية في الأدب الأردني، وربط هذه المرحلة بنشاط خليل السكاكيني وخليل بيدس واسكندر الخوري البيتجالي ومحمود سيف الإيراني ومحمد أديب العامري، وأورد الباحث رؤية هؤلاء الكتاب إلى إشكالية الإبداع الأدبي، وتطرق إلى بعض خصوصيات المهارة الشعرية لدى عيسى الناعوري وخليل زقطان وغيرهما.

وظهرت أولى محاولات ترجمة الكتاب الأردنيين إلى اللغة الروسية على يد آنّا دولينينا، التي قدمت دراسة ضافية لقصة عيسى الناعوري "الشاعر الأعمى"، وأبرزت مدى إنسانية الكاتب، واهتمامه بالعالم الداخلي لبطله، ونزوعه إلى جلاء "جمال أحاسيس الإنسان البسيط"، وهي أول من ألمح إلى الطابع الرومانتيكي لإبداع عيسى الناعوري. كما حظيت أعمال الناعوري بتقييم إيجابي من قبل إيمانغولييفا، التي درست الرؤية الفلسفية والدينية لدى ميخائيل نعيمة والريحاني اعتماداً على آراء ومقولات الناعوري. ولا توجد أعمال متخصصة في دراسة الأدب الأردني غير هذه الأعمال المذكورة في علم الاستعراب الوطني. وتسعفنا في تقصي السيرورة الأدبية في الأردن الدراسات التي تتناول الأدب العربي في عموميته، التي نعثر عليها في أعمال دولينينا وعثمانوف وعلي زادة وأكباروفا وكيربيشينكو وكوديلن وغيرهم. كما تشير كوفيرشينا إلى جهود المستشرقين الغربيين لاسيما جيب وبروكلمان وبيريس ومونتيه وغيرهم.

أما في الأردن فإن أولى محاولات دراسة الأدب المحلي تعود إلى الكتاب المستنيرين والمنظرين الأوائل، وقبل كل شيء خليل بيدس، الذي تنبه إلى قضايا الجدوى الاجتماعية والدور التربوي للأدب، والتواصل الأدبي مع أوروبا الغربية وروسيا، وتطور الأجناس الأدبية، وتقتبس المؤلفة من آراء بيدس التي وردت في مقدمة مجموعته القصصية "مسارح الأذهان". وترى الدارسة أن رؤى بيدس التنويرية وجدت تطوراً لها في مقالات محمود سيف الدين الإيراني، واستمر عيسى الناعوري في تطوير الركائز الإبداعية المشار إليها في أعماله ودراساته النقدية، ومنها "أدباء من الشرق والغرب" و"دراسات في الآداب الأجنبية" و"نحو نقد أدبي معاصر"، والسؤال المركزي الذي يطرحه الناعوري في مقالاته، هو ذ خصوصية الإبداع الأدبي، ويشير إلى أن الأديب ينطلق من مبادئ رؤيوية في إبداعه، ويعتبر أن الجوهر الإنساني عند

الكاتب أوسع وأكثر تنوعاً من وجهته السياسية، حيث أن أساس الإبداع ذ الرؤية الفنية للعالم، وليس السعي إلى الوقوف تحت مظلة السياسة.

ويلتقي الناعوري في رؤيته لطبيعة الإبداع الفني مع الناقد الأردني عبد الرحمن ياغي، الذي يقول إن الكاتب يستقي صوره ومواضيعه من الحياة الفعلية، ويتمثل ياغي الإبداع الفني كعملية تكتمل تحت تأثير الواقع، وفي الوقت ذاته كعملية شخصية عميقة.

وأضحى كتاب هاشم ياغي "القصة القصيرة في فلسطين والأردن" ظاهرة محسوسة في الحياة الأدبية الأردنية، الذي سعى فيه إلى تقصي منابع ولادة "النثر القصير" في الشرق الأوسط، وشدد ياغي على دور الصحافة التي ساعدت الكتاب على التوجه إلى المشاكل الاجتماعية في واقعهم. وآثار ياغي في كتابه مسألة المدارس والاتجاهات الأدبية في العالم العربي، التي كان طرحها في الأدب الأردني لأول مرة ناصر الدين الأسد في كتابه "الاتجاهات الأدبية الحديثةفي فلسطين والأردن"، ويتتبع ياغي خطى الأسد في إبراز ثلاث مدارس أدبية في فلسطين والأردن، وهي: الرومانتيكية والرمزية والواقعية الجديدة (أو كما يسميها كذلك الواقعية الاشتراكية)، وفرق بين هذه المدارس الثلاث حسب علاقتها بالإنسان والمجتمع والطبيعة والوجود أو الحياة والفن.

وخصص حسين جمعة رسالته للدكتوراة لدراسة "القصة القصيرة في فلسطين والأردن في القرن العشرين"، التي تقدم بها إلى جامعة موسكو الحكومية عام 3791 واعتمد الباحث على منجزات الدراسات الأدبية الروسية، كما رصد أعمال النقاد الأردنيين المجايلين له للتعريف بالجنس القصصي، وعلاقة الشكل بالمضمون في الآثار الأدبية وتعالق المناهج الإبداعية، ودرس أهم إصدارات الكتاب الأردنيين، لاسيما الأعمال التي تتناول القضية الفلسطينية والثيمات الاجتماعية.

وتبدو نجاحات الدراسات الأدبية الأردنية واضحة في نهاية السبعينات من القرن العشرين، حيث وجد الأدب الأردني وإشكالياته اهتماماً كبيراً في مؤلفات: أمينة العدوان، أحمد المصلح وسمير قطامي، الذين أولوا عنايتهم بالنثر السردي في الأردن. ويلاحظ تزايد الاهتمام بالجنس الروائي، وكثير من النقاد دافع عن الجنس القصصي، ومنهم: طلعت شناعة، توفيق أبو الرب وأمينة العدوان وغيرهم. وثمة أعمال خصصت لدراسة الرواية الأردنية، ومنها مؤلفات: عدنان علي خالد وخالد الكركي وسمير قطامي، الذين صنفوا الرواية جنساً محدثاً، لكنه يتطور وينمو بسرعة وثبات، ورأوا أن الجيل الجديد من الكتاب يكتشف آفاقاً جديدة لهذا الجنس.

وتشير المؤلفة إلى رأي فخري صالح الذي يصنف كتاب النقد الأدبي الأردني في فريقين: الفريق الأول يطرح قضايا نقدية مهمة، مثل: هاشم وعبد الرحمن ياغي، وأمينة العدوان، وحسين جمعة، وخالد الكركي، وسمير قطامي، والفريق الثاني أقرب إلى النقد الصحافي الموسوم بسطحيته الظاهرة، كما تنصح من يريد التوسع في الاطلاع على الحركة النقدية في الأردن أن يعود إلى مقالة لها منشورة عام 2002 في دورية (البشائر) الروسية.

في الفصل الأول تعود المؤلفة إلى الحديث

عن منابع النشر الوطني في الأردن، وترى أن انهيار الإمبراطورية العثمانية كان حافزاً على صعود الحياة الثقافية في العالم العربي، حيث جاءت ولادة الأدب الأردني مترافقة مع عصر النهضة، الذي كان تأثيره واضحاً في تعالق هذا الأدب بالآداب الأكثر تطوراً إلى جانب التواصل مع التقاليد الكلاسيكية. وقد انطلقت البدايات الأولى للثقافة الأردنية على يد أفراد من المثقفين أكثرهم من أصول فلسطينية، ومنهم: خليل بيدس، خليل السكاكيني، اسكندر الخوري البيتجالي، مصطفى وهبي التل، محمد الشريقي وشكري شعشاعة وغيرهم، وهؤلاء عبّروا عن رؤية البرجوازية الوطنية ضد الإقطاع والتخلف، داعين إلى التحولات الاجتماعية وتطوير الثقافة الوطنية الجديدة من مواقع تنويرية، وليس مصادفة أن يكون معظمهم مرتبطاً بمهنة ممارسة التعليم.

وتضيف المؤلفة أن الصحافة لعبت دوراً مهماً في إثراء مضامين الأدب وأشكاله، لكن ندرة دور النشر لم يسعف هؤلاء في كتابة روايات طويلة، واقتصرت معظم جهودهم في مجال القصة القصيرة. وتعرض بالتفصيل لجهود بيدس الذي سعى إلى التربية الأخلاقية، لكنه لم ينطلق من الحياة الفعلية إلى تدشين الصورة، بقدر ما انطلق من الوعظ إلى السياق الذي وضعه لإيضاح المقولة الأخلاقية، كما أوردت بعض المؤلفات التي قام بيدس بترجمتها، لاسيما الروايات الروسية. وانتقلت بعد ذلك إلى تناول أعمال محمود سيف الدين الإيراني، التي اعتبرتها استمراراً لتطوير الإشكالية الأخلاقية المعنوية التي طرحها بيدس، والتي لا تنبثق من سياق القصة، وإنما تفرض عليها من الخارج، وفي خمسينات وستينات القرن الماضي ظهرت أعمال الإيراني المترجمة. وذهبت المؤلفة إلى القول بأنه لا يمكن تصور قيام الأدب الأردني وتطوره بدون إلقاء نظرة على إبداعات عيسى الناعوري النثرية، الذي يعتبر أحد مؤسسي الأدب الوطني، ونشاط الناعوري متسع ومتعدد الحدود: قاص وروائي ومنظر أدبي، ولغوي وعضو مجمع اللغة العربية الأردني، وتتتبع المؤلفة بدايات كتابة القصة عند الناعوري منذ أن نشر بواكير أعماله في جريدة "الجزيرة". وإلى جانب هؤلاء الكتاب برزت في أربعينات القرن الماضي في مجلة "الرائد" وجريدة الجزيرة أسماء أخرى، ظهرت لهم بعض القصص والروايات القصيرة في موضوع الحياة العصرية.

ونعثر على تداخل المفهوم العقلي والتصوير الحسي في أعمال عبد الرزاق الحمود وأديب عباسي وإسحق موسى الحسني، التي تقوم على تأكيد المثل المطلقة للعدالة والخير المنتصر على الشر، وتميل ملامح هذا النوع إلى شكل الحكاية والخرافة، الذي يذكّر بالنماذج الكلاسيكية الشرقية، مثل: كليلة ودمنة، والتقاليد الغربية، مثل: حكايات إيزوب. وتتوقف المؤلفة في نهاية هذا الفصل على قصة روكس العزيزي التاريخية: "أبناء الغساسنة وإبراهيم باشا"، وكذلك على رواية "أين حماة الفضيلة" لكاتب مجهول يسرد مذكراته تحت اسم "الأبجدية"، وقد ظهر فيما بعد أن هذا الكاتب المجهول هو تيسير ظبيان. وتخلص المؤلفة إلى القول بأن أهم مؤشر في قراءة الكاتب الأردني هو تنوع الأدوات الفنية الملموسة في تكييف التراث العربي الكلاسيكي وتركيبه، والتعامل مع

المنجزات الفنية/ الفكرية للآداب العربية والغربية الأكثر تقدماً. وهذا ما شكل خصوصية الأدب في الأردن في تلك الفترة.

يدور الحديث في الفصل الثاني عن: "حيوية تقاليد التنوير" التي احتفظت بمكانتها وأدواتها التعبيرية في ظل تشكل معايير جديدة للحياة الاجتماعية تعزز الانتقال من المجتمع الأبوي إلى المجتمع الحديث. ويعود ذلك إلى إيمان الكتاب بإمكانية إشادة الكينونة الاجتماعية بقوة العقل، بحيث تختفي فيه النزاعات والتناقضات، وهذا التوجه حكم مسيرة واقعية أدب التنوير حتى الثمانينات، وظل الموضوع الأساسي عند الكتاب نقد عيوب المجتمع، مع تباشير إرصاهات الجديد، الذي أخذ يغزو وعي الناس في سعيهم إلى إدراك قيمة الشخصية الفردية. وبدت هذه الملامح في أعمال الإيراني فترة الخمسينات، واتسمت رواية سليمان المشيني القصيرة في سبيل الخلاص" بنقد الواقع، وطرح الإشكالية الأخلاقية بالارتكاز إلى التقاليد ونظرة المستنيرين العرب. وقد أشار معظم الدارسين للأدب اسردي في الأردن إلى ميل الكتاب في منتصف القرن العشرين إلى شكل التجسيد الواقعي، وأبرزوا كذلك الاتجاهات الأدبية الأخرى: التنويري والرمانطيقي والرمزي وغيرها، التي شكلت المنظومة الفنية للأدب الوطني. وقد توقفت المؤلفة على سرد ثيمة " سبيل الخلاص" وسياقها وأغراضها، وأبرزت التوجه التنويري لرواية شكري شعشاعة "في طرق الزمان"، وتستنتج بأن كل كاتب قد تناول الإشكالية التنويرية من منطلق فردي ومن ركائز فكرية مخصوصة.

وتشير إلى أن الكاتب الأردني المستنير حسني فريز اتجه إلى قضايا الأخلاق كشكل من أشكال الوعي المجتمعي، الذي ينظم مصالح المجتمع والإنسان الفرد ويضبط سلوكه: وقد ظهر هذا المسلك في "مغامرات تائبة"، وترى المؤلفة أن حسني فريز لم يطرح في عمله هذا قضايا افتراضية، وإنما عالج مسائل حيوية، مثل: سلوك الإنسان في المجتمع، وقضايا الأخلاق التي يفهمها كفلسفة عملية، وتقول بأن المعضلة الرئيسية في الرواية تتجاور والنقد الاجتماعي للقوانين السائدة، ومع تفاصيل حياتية وأبطال فعليين من الواقع، وتحتوي على نقد لاذع للطفيلية والفسوق والارتزاق. وتتناول الرواية الثانية لحسني فريز "العطر والتراب" العلاقات الأسرية، وتتبدى فيها جدلية ترابط شخصية المرأة بالمعايير الاجتماعية في لحظة معينة من تطور تاريخ المجتمع الأردني، كما يطرح المؤلف فكرة حرية الإرادة الفردية، والمرأة عنده شخصية مستقلة، وليست خادمة للرجل.

وتتطرق في نهاية هذا الفصل إلى رواية عبد الحميد الأنشاصي "من أجل المال"، وترى أنها تخوض في إشكالية أخرى مغايرة ابتعدت عن إطار علاقات الأسرة الواحدة، وليس ثمة إشارات إلى مكان الحدث وزمانه، ومن الصعب ربط أحداث الرواية بلحظة محددة في تاريخ العرب. ومع ذلك فإن مسألة العلاقات الأسرية تم تضويئها بشكل جديد، فنحن لا نعثر على معاناة ميلودرامية ذ يأس قاتل ودموع مدرارة، ولا إمرأة عربية متحررة جداً في سلوكها وما شابه ذلك.

وعليه، فنحن لا نجد في أدب الخمسينات إلى الثمانينات رفضاً تاماً لتقاليد المرحلة التنويرية، بما

تحويه من تقديس للأخلاقيات السامية، وظل الأدب يدور في دوامة هذه الإشكاليات، كما تؤكد المؤلفة.

تنتقل الباحثة في الفصل الثالث إلى الحديث عن تطور اتجاهات الأدب السردي في الأردن عقد السبعينيات والثمانينات تحت عنوان: "القالب الفني للعالم: استعارية الواقع"، وتجهر بالقول أن القصص والروايات القصيرة المجازية التي كتبها عبد الرزاق الحمود وأديب عباسي وإسحق موسى الحسيني كانت مقدمة لأنواع جديدة ظهرت في الأدب الأردني في منتصف القرن العشرين ذ روايات ميثولوجية وفلسفية، وتتبدى هذه المؤشرات في رواية عيسى الناعوري "مارس يحرق معداته"، المكتوبة على شكل منشور ضد الحرب والدعاية لها، وتخدم ذ كما يقول مؤلفها ذ فكرة إنسانية. والرواية قائمة على أساس أسطوري أتاح لصاحبها شرح السياقات التقليدية بشأن القصد الفكري للمؤلف الذي يبدع أسطورة جديدة. وهذا ما اتبعه الناعوري في قصة له بعنوان "لماذا جفت العين"، وضع في أساسها إحدى الخرافات حول الحب. وقد جذبت ثيمة الخرافة والموضوع التاريخي أعداداً من الكتاب، من بينهم عبد الحميد الأنشاصي في روايته "المجد المنحوت"، التي استنطق فيها ذ كما يرى خالد الكركي ذ "حقائق التاريخ والخيال". وتجلت ركائز رواية الأنشاصي الفكرية في الرابطة الحية بين التاريخ والمعاصرة، والتناقض بين المقصد الإبداعي وكيفية إنجازه كما تطرحها الحياة، أما الإنجاز الكبير في هذا الاتجاه فقد تجلى في رواية فايز محمود الفلسفية "الأبله"، التي جاءت امتداداً طبيعياً لأعمال بيدس وقصص إسحق الحسيني وأديب عباسي، ورواية عيسى الناعوري" مارس يحرق معداته، ولمزيد من التفاصيل حول رأي المؤلفة في هذه الرواية يمكن الرجوع إلى مجلة أفكار" العدد -، حيث يجد القارئ ترجمة لهذا الجزء من الكتاب قام بها الزميل الدكتور باسم الزعبي.

وخصت المؤلفة "رواية السيرة الذاتية" بفصل كامل، رأت فيه أن بدايات رواية المذكرات السيرّية تعود إلى منتصف أربعينات القرن العشرين، حيث تدفق إلى أدب العشرينات والثلاثينات الوصفي اليومي تيار جديد يقوم على البوح الشخصي والاعتراف، أتاح لبروز مقدمة لتصور قيام الشخصية، وكشف التطور الروحي للإنسان في نطاق الملابسات الاجتماعية التاريخية المستجدة. ومؤسسو هذا النوع في الأدب الأردني، هم: شكري شعشاعة (المذكرات — 1945)، وعيسى الناعوري (الشريط الأسود ذ 1973)، وغالب هسلة (الخماسين — 1979)، وحسني فريز (ملامح الماضي والحاضر — 1981).

وترى المؤلفة أن ظهور هذا النوع الأدبي ظاهرة طبيعية للتعبير عن الأشكال المعقدة للتعالق بين الإنسان والمجتمع. وأول تجربة في هذا الاتجاه كانت "مذكرات" شكري شعشاعة، التي كشفت لوحة الحياة في الأردن مطلع القرن العشرين. وترى كوفيرشينا في هذا العمل سرداً لسيرة حياة صاحبها ببلاغة رفيعة، حياة رجل يبحث عن المعرفة الحقيقية، ويبلغها بصورة أكثر تعقيداً من السيرة الوثائقية، لتصبح: "المؤلف ذ الصورة ذ القارئ". أما رواية الناعوري فهي أثر أدبي سام، يتتبع فيه اتجاه موضَعةِ ما هو مجسد، وعزل الشخصية عن المؤلف بهدف إبراز تعقد

الشخصية الإنسانية، والسلوك والعلاقات بين الناس. و(الشريط الأسود) مذكرات الطفولة ذ وهو عبارة عن لوحة نموذجية لحياة القرية بداية القرن العشرين، ملونة باللهجة الكئيبة السوداء، وتتجلى المقدرة على دمج المادة الوثائقية بالمادة الفنية في إبداع حسني فريز، ممثل الجيل الأكبر من الكتاب الأردنيين. ورواية حسني فريز "ملامح الماضي والحاضر" هي صفحات من دفتر التلمذة الذي خاضه الكاتب في صغره، حيث جرى إيراد أحداث بداية القرن العشرين من خلال انطباعات طفل، أما انطباعات الشباب فهي دليل عن تبدل الواقع بما فيه من تحولات مرة وحلوة. تتميز رواية فريز بالابتعاد عن الوصف المفصل والفسيح لحياة بطله، وإيراد الملامح العامة لجيل بداية القرن الماضي من العرب.

تنتمي رواية "الخماسين" لغالب هلسة إلى التصور البروستي (من بروست) حول الواقع المثالي، المتشكلة في مذكرات واضحة. والرواية تقص سيرة الكاتب نفسه، وكما رآه وشاهده وعايشه في صغره مع عائلته في الأردن، وهجرته إلى مصر في منتصف الخمسينات من القرن العشرين. وتتبر المؤلفة أن الدافع لهذا العمل كان ثنائية المواطنة الأردنية والمصرية لغالب هلسة، فأعمال هلسة يمكن قراءتها في نطاق عدد من الآداب، وقبل كل شيء الأدب الأردني والمصري.

كان لتأثير القاهرة (المدينة الحجرية) سلبياً على نفوس الأبطال وأحاسيسهم. ونجد أن رمزية الظاهرة الطبيعية الموجودة في العاصمة المصرية لا شك فيها. وتبدو الخماسين في الرواية ظاهرة تصادم اجتماعي، وليست ظاهرة طبيعية عاتية، فالعلاقات الإنسانية متبدلة وغير ثابتة مثلها مثل رياح "الخماسين"، ومن هنا جاء عنوان الرواية الرمزي.

وتختم الدراسة هذا الفصل بالقول أن رواية السيرة الذاتية جاءت في زمن التجارب المرة، حيث الحياة الشخصية للمؤلف ترتكز إلى خلفية تاريخية/ اجتماعية عريضة، وإشكاليات ترسيخ الشخصية طرحت في إطار وسياق تدعيم البلاد الوطني والدولي في مرحلة الواقع التاريخي الصعب.

أفردت المؤلفة الفصل الخامس من كتابها لإشكالية مهمة، ألا وهي "قضية فلسطين" تحت عنوان: "النثر المسيّس: قضية فلسطين"، فإلى جانب الهزات المجتمعية العميقة، وارتجاج المنظومات القديمة، وما تحمله من عادات وتقاليد بالية أضحت الثيمة الفلسطينية مع نهاية عقد الأربعين من القرن العشرين علامة بارزة في إبداع الكتاب الأردنيين، ومؤشراً على خصوصية الأدب الأردني. كان أول عمل مخصص للمأساة الفلسطينية "فتاة من فلسطين" لعبد الحليم عباس، التي يعتبرها خالد الكركي "القصة الأولى من الأردن التي تتوافر فيها شروط المعمار الروائي"، والتي هدفت إلى استذكار المجتمع الفلسطيني قبيل النكبة، وما آل إليه حاله في الهجرة والاغتراب.

في هذا العمل الذي امتلك صاحبه مهارات العمل الفني، واستخدم فيه الحوافز الفولكلورية والتصوير التقليدي، وأرجع ثيمة الحب إلى المرتبة الثانية يعتبر بحق ظاهرة جديدة في الأدب الأردني. إنه رد فعل انفعالي على أحداث الشرق الأوسط السياسية والاجتماعية، افتتح صفحة جديدة في تجسيد القضية

الفلسطينية فنيّاً. وتناول الإيراني قضية المرأة في قصته "الاحتراق" من منظور رسالتها الاجتماعية. وتقترب من قصة الاحتراق قصة الناعوري "فدوى"، حيث نواجه امرأة ذات شخصية فاعلة، استطاعت أن تدرك واجبها المجتمعي. وهذا ما تتصف به بطلة قصة "عائد إلى الميدان". وتتناول معظم أعمال عيسى الناعوري أحداث عام 1948، لاسيما في مجموعة "طريق الشوك"، وتعزز أقاصيص الناعوي في الثيمة الفلسطينية موقفه الفعال الذي استمده من تأثير تقاليد الأنوار، وهذا ما اتضح تماماً في روايته (مارس يحرق معداته)، التي استخدم فيها المادة الأسطورية كأساس مجازي لكشف اللوحات الفعلية للحرب والسلام، الثراء والبؤس، المدينة والقرية، وهذا ما يسترعي الانتباه في أعماله التالية: "بيت وراء الحدود"، و"جراح جديدة"، التي يحضر فيها المؤلف من مواقف واقعية، يدشن من خلالها جواً حقيقياً لحياة الأسرة الفلسطينية.

بعد عام 1967 لجأت إسرائيل إلى إخلاء الأرض الفلسطينية فعلياً، وقامت بتهجير الفلسطينيين، ومن بين هؤلاء المهجرين كتاب معروفون، مثل: خليل السواحري ومحمود شقير. وقد أضحت قضية فلسطين الهم الرئيس في الأدب الأردني ومؤشراً على خصوصيته وتميزه في عقد السبعين والثمانين من القرن الماضي.

أحداث عام 1967 تركت بصمة عميقة على الحياة الذهنية والروحية في الأردن، وتطلب ذلك إعادة تقييم القيم، وإدراك المثقفين لدورهم في العالم المعاصر. وطرح هذه الإشكالية بقوة محمود سيف الدين الإيراني في قصته "الرصاصة الأخيرة". وتطرق إلى موضوع حرب 1967 عدد من الكتاب، ومن بينهم تيسير سبول في روايته "أنت منذ اليوم"، التي أرغمه التاريخ على كتابتها حسب قوله: حملت قصة طفولة الكاتب الثقل الفني الفكري في هذه الرواية، التي يتبدى فيها هذا الأمر بصورة مجازية واضحة، ويمكن اعتبار رواية (أنت منذ اليوم) عملاً سيريّاً، شارك المؤلف في أحداثه مباشرة. وقد حظيت هذه الرواية بمناقشات ودراسات وتقييمات واسعة في النقد الأردني، واعتبرها الكركي "مرحلة مهمة في الرواية في الأردن وأول نموذج للرواية السياسية في الأردن" هكذا ورد عند المؤلفة، التي التبس عليها الأمر، والأصل عند الكركي "بداية واضحة لمرحلة تأسيس". الثيمة الفلسطينية طبعت أعمال حسني فريز سواء أكانت القصة أو الرواية، حيث تحتوي قصصه على أحكام وتأملات عدة حول السياسة والتاريخ المعاصر. ونعثر على رؤية الكاتب في تاريخ ظهور القضية الفلسطينية في قصة "طحن الأفكار"، التي يعلن فيها البطل نفسه مدافعاً عن الحرية، ويطالب بالسلام، وهو عاطل بلا عمل.

وشبيه بهذا التفسير للقضية الفلسطينية نجده عند الكتاب الشباب الذين ارتحلوا من فلسطين وعاشوا في الأردن، ومن هؤلاء: قاسم توفيق ويوسف ضمرة وجمال ناجي وغيرهم. وظهور هؤلاء الكتاب كان عهداً جديداً في تاريخ الأدب الأردني، وطرح موقفهم الحياتي الفعال على الجدول مسألة تأسيس منظمة تجمع الشبان الوطنيين، وهكذا ظهرت "رابطة الكتاب الأردنيين" عام 1974.

ونلتقي في إبداع القاص الأردني المعروف

يوسف ضمرة بجوانب متنوعة من الهم الفلسطيني، مع ظهور مجموعته الأولى "العربات" التي تبرز تطور إبداع الكاتب في السنوات 1974 — 1978، ومعظم هذه القصص تتناول حياة الفلسطينيين في المهجر. وتتصف عبارات ضمرة بالقصر، وتترجم الأحداث ذات الطابع الدينامي المتحرك، وتمنح أسلوب الكاتب وضوحاً ودقة واسعة.

ويتجلى انعكاس القضية الفلسطينية في مبدعات محمود شقير، لاسيما في مجموعته "الولد الفلسطيني". يتسم إبداع شقير باستخدام عناصر الترميز الرومانسي، كما يستخدم أدوات بنائية جديدة لصياغة قصصه، بما في ذلك تقسيمها إلى حلقات متفاوتة الحجم، كل واحدة مخصصة لحدث معين في حياة البطل، وقد تشكل عملاً مستقلاً بذاته.

تحتل قصص خليل السواحري مكانة بارزة في القصة الأردنية عقد السبعين والثمانين، وخليل الذي ولد عام 1940، وبدأ نشاطه الأدبي في عقد الخمسين، وترأس رابطة الكتاب الأردنيين عام 1984، ونشر شعره وقصصه وأعماله الصحافية، التي شكلت كتباً مستقلة: "زمن الاحتلال"، وأحاديث الغزاة"، و"فتيان الأربي جي" وغيرها. عكس السواحري حس الاحتجاج ضد الاحتلال الذي تنامى عفوياً بين الجماهير، وكشف في قصصه علاقة مختلف طبقات المجتمع العربي من احتلا إسرائيل للأراضي العربية، مركزاً على بعث الفاعلية السياسية للسكان العرب، وتنامي فكرة مقاومة الاحتلال.

خليل السواحري من أذكى كتاب القصة المعاصرة في الأردن. ففي مجموعته "مقهى الباشورة" أشاد بانوراما فسيحة لحياة الفلسطينيين تحت الاحتلال، واستطاع الارتقاء بصور أبطاله إلى مرتبة التعميم، وترجمة جدلية وعي الفلسطيني من الاحتجاج العفوي اللاواعي إلى التحول إلى المناضل الواعي.

وتظهر الثيمة الفلسطينية في مركز اهتمام مصطفى صالح مصطفى في مجموعة "الجراد" التي تعتمد المذكرات أداة لها. ويعتبر إبراهيم العبسي كاتب "الحزن والألم" للشعب الفلسطيني في مجموعتيه: "المطر الرمادي"، و(الخيار الثالث)، اللتان قدم فيهما لوحات مأساوية لمعاناة الفلسطينيين، ونفذ إلى أعماق النفوس ليبرز عالم الإنسان الداخلي، ونستشعر أن الكآبة والحزن تشحن أعماله، وهو الذي يقول لا يمكنني أن أدعو إلى الفرح وأنا أعيش صدمة الموت.

وتستذكر المؤلفة في كتابها قصص إبراهيم الخطيب المشحونة بالإنسانية الطاغية، كما تجلى هذا التوجه في قصتيه "شجرة الزيتون"، و"ضحكت شجرة الكرمة". في سياق حاد استخدم فيه وسائل الأسلبة الشعرية، والجمل المقطعة القصيرة لكشف ماضي البطل واستذكارته التي أسعفت المؤلف في وصف الحدث، وجعلت من القصة عملاً فنياً ناجحاً.

بعد تقصي طرق الإبداع الفني والحياتي لمعظم الكتاب في الأردن نجد أن القضية الفلسطينية حظيت على إضاءات عميقة ومتعددة الجوانب في عقود الستين إلى الثمانين، واتسمت أعمال هؤلاء الكتاب (أبناء النكبة) بالعداء لإسرائيل. يشكل إبداع كل كاتب ظاهرة فردية، فلكل واحد أسلوبه الخاص، وبصمته الخاصة، وتنوع الثيمة الفلسطينية في مبدعاتهم. تقوم أعمال يوسف ضمرة على لوحات واقعية عميقة لحياة

اللاجئين الفلسطينيين، وتتبدى في مركز اهتمام خليل السواحري ومحمود شقير حياة مختلف فئات المجتمع الفلسطيني في الأراضي المحتلة. أعمال الكتاب الأردنيين في الموضوع الفلسطيني زاخرة بالإنسانية والسعي إلى السلام، وتتسم بالنزاهة والوطنية وحب الوطن والشعب.

واشتغلت المؤلفة في الفصل الأخير على موضوع: "الإنسان والتاريخ الاجتماعي"، حيث اعتبرت الحقل السياسي الاجتماعي أهم حقل تتجلى فيه خصوصية الأدب القومي والوطني، وبدا هذا الاتجاه واضحاً في أعمال رواد الكتابة السردية: بيدس والإيراني وعبد الحليم عباس والناعوري وغيرهم، الذين دشنوا لوحات واقعية لمعاناة الإنسان البسيط، وصراعه اليومي في سبيل الوجود. واتضحت الثيمة الاجتماعية في إبداع محمد أديب العامري، الذي ركز على حياة الناس البسطاء وفقرهم المدقع، والسعي إلى الحصول على رغيف الخبز في مجموعته القصصية "شعاع النور"، ولكنه سعى إلى حل الإشكالية الاجتماعية عن طريق الفكرة التجريدية، كما كان الأمر في قصة الإيراني "سحابة ومرت"، والأمل الطوباوي في تغير الحياة إلى الأفضل. وقد توقف العامري على إشكالية التواشج بين الناس والمجتمع، والمطالبة بحق الإنسان الطبيعي في الحياة والسعادة، لكن أبطال المؤلف كانوا سلبيين ولم يفعلوا شيئاً، وبالفكرة التجريدية سعى المؤلف إلى حل التناقض، وانتصار النور على ظلام الحياة.

وكان محمود سيف الدين الإيراني أول من أومأ إلى إدراك الكتاب إلى عدم الاتساق ما بين الأفكار التي يدعون إليها والصراعات الاجتماعية الفعلية، وقد تم تطوير هذه الأفكار في إبداع كاتب أردني آخر هو فؤاد القسوس، حيث بدت مشكلة الشخصية في المجتمع البرجوازي أكثر بروزاً جاءت قصة "الإنسان" كنشيد حقيقي للإنسان وعقله، ومحاولة لكشف مكانة الإنسان وغايته.

حمل إبداع هؤلاء الكتاب إلى جانب أصداء التفكير التنويري ملامح عاطفية واهتمام متصاعد بعفوية أحاسيس الإنسان البسيط ومعاناته. وكان أهم ما ميز الأدب في تلك المرحلة هو الجانب الاجتماعي. وكما يقول خليل السواحري فإن أعمال هذا الجيل اتسمت بالواقعية، لكنها واقعية ساذجة وبدائية. وكانت واقعية القسوس أكثر فاعلية.

احتلت أعمال عيسى الناعوري في ظروف إعادة بناء الوعي المجتمعي، وتعزيز ثنائية "الإنسان ذ المجتمع" مكانة خاصة، ونعثر على المضامين الاجتماعية الفاعلة في مجموعاته القصصية "طريق الشوك"، (خلي السيف يقول)، "عائد إلى الميدان" "قصص أردنية"، "حكايات جديدة" و"ليلة في القطار" وفي أعمال الناعوري يجري تداخل تقاليد الأدب العربي بالأدب الغربي، مما يعني نضوح الكاتب الإبداعي، وهذا ما حقق له الشهرة في البلاد الأخرى، وكان نصيب الناعوري في هذا الفصل أكثر من عشر صفحات.

تنتقل المؤلفة بعد ذلك إلى تناول أعمال الجيل التالي، وتبدأ بفخري قعوار، الذي خص الإشكالية المجتمعية بمعظم إبداعه، وقصرها على المجتمع الأردني. وترى أن قعوار تقصى القضايا ذات الطابع الاجتماعي.. الإنسان والمجتمع، مكانة المرأة في

منظومة التعالقات بين الناس، وعالم الطفل وتكوينه، وظهر المجتمع في إبداع قعوار متديناً وجاهلاً، يعيش في الأوهام والخرافات. ويرى خليل السواحري أن قعوار قد أفاد من تجربة الأدب الروسي، لاسيما أعمال تشيخوف. يلتقي فخري قعوار مع الأديب الروسي الرائع في الاحتجاج الشديد على جميع أشكال الاضطهاد والظلم، ونقد ضيق الأفق والجهالة. يعتمد قعوار على الترميز، ولوحاته الواقعية تتحول إلى فانتازية وتخرج عن الواقع، ومع ذلك يسعى إلى تقوية القناعة الفنية لفكرة قصته الأساسية، وهي حق الإنسان الذي يعيش ظروف الواقع البرجوازي في حرية الفكر والعقل.

وتقترب ركائز إبداع قعوار من ركائز كاتب أردني آخر، وهو يوسف ضمرة الذي جرى تقصي أعماله في الفصل السابق حول القضية الفلسطينية، والذي انشغل كذلك بالقضايا المهمة التي تواجه العالم العربي. وكان طابع إضاءته لمشاكل المجتمع العربي المعاصر، هو نقد نظرية "وحدة العالم العربي"، والوقوف في وجه الظلم الاجتماعي، وإبراز حركة الإضرابات في العالم العربي. يربط ضمرة الخصائص الشخصية للإنسان بحياته المجتمعية، ويسعى إلى تعليل النمو الفكري للإنسان سيكولوجيا، وإيقاظ الأحاسيس الوطنية لديه للسير على درب الكفاح، مع أن إبداعه يخضع أحياناً لتأثير بعض أدوات المدرسة الحداثوية.

تلتقي كثير من قصص محمود شقير من حيث إشكاليتها مع قصص الناعوري الريفية، التي تتوجه إلى مسألة هجر سكان القرى إلى المدينة في البحث عن وسائل العيش. ومحمود شقير عمل على تطوير هذا الموضوع مبيناً كم هي الحياة مختلفة ما بين القرية والمدينة.

وتقف المؤلفة عند قصص مجموعة شقير "خبز الآخرين"، وتورد اقتباساً من مقالة لعبد الله رضوان حول هذه المجموعة يقول فيها أن: مأثرة الكاتب في قدرته على ترجمة الجوانب القوية والضعيفة في المرأة العاملة.

مصائر الناس البسطاء الذين يعيشون الواقع استثارت مصطفى صالح، وهو يمس ؟؟؟ العمل، ويكتب عن البطالة وأعبائها، عن الفلاحين في قصته "الجراد"، والجراد هنا رمز المخاطر والمتاعب التي تهدد العرب، وتدمر محاصيل الفلاحين. والقصة تصطبغ بلون رمزي، إذ أن الصراع مع الجراد هو تجسيد للصراع مع المحتلين.

وأخيراً، تحتفي المؤلفة برواية مؤيد العتيلي "ثم وحدك تموت"، التي تعتبرها تطويراً عميقاً للموضوع الاجتماعي في جميع جوانبه، مع أنها التجربة الأولى للمؤلف. وتسهب في تفصيل سياق الرواية، وترى أن مؤيد العتيلي في هذه الرواية التي لم تتجاوز 59 صفحة استطاع أن يمرر فيها كثيراً من الأحداث، ويطرح قضايا ذات شأن ويكشفها بثرائها وامتلائها الفني. تقوم الرواية على مبدأ تجسيد السيكولوجية الفردية وتحليلها، وعلى مصائر الشخوص المركزية في علاقتها بالنفس والوعي الأخلاقي ومصائر العرب والشعب الأردني في حاضره اليومي. ويضع الناقد الأردني خالد الكركي هذه الرواية في مستوى رواية إميل حبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل". رواية العتيلي ذ رواية نفسية أردنية، مجال تأثيرها واسع بفضل الإحاطة بالظواهر

الحياتية في تبدلها وتناقضاتها، والنفاذ العميق إلى العالم الداخلي للأبطال.

وتتوصل المؤلفة في "خلاصة" بحثها إلى أن تراكب الأدب الأردني تبدى في المزج الفعلي بين ما هو محلي أردني وما هو عربي عام. وهذا الجماع التركيبي هيأ لولادة السرد الفني في الأردن بأنواعه المختلفة ذ الفن القصصي، ومن ثمّ الرواية في تنوع أشكالها الفعلي. أساس تشكل الأنواع النثرية في الأدب الأردني متعدد الجوانب، فهو يشمل التقاليد الفولكلورية والتراث الأدبي العربي، ومتطلبات التوجه إلى الأشكال الصحافية والمعاصرة، وكذلك الإفادة من التجربة الفنية للأدب الغربي الأوروبي والروسي.

كان ميل الكتاب في البداية إلى "النوع القصير"، ومن ثم ظهرت السنن التصنيفية لتطور الأنواع الأخرى ذ الرواية كبنية أكثر تعقيداً، نضجت بعد القصة. وفي سبيل بلوغ تعقد وعموميات الحياة اتجه معظم المستنيرين الأردنيين إلى الأشكال الأسطورية: الأسطورة، الخرافة والحكاية وغيرها. وتوجز المؤلفة باختصار شديد مجمل ما ورد في متن بحثها، وتختتم بالقول: أن النثر في الأردن كثّف المؤشرات الرئيسية لفرادة الأدب الأردني ذ الوحدة المستقلة في الجماع التصنيفي للأدب العربي، المتضافر مع السيرورة الأدبية العالمية.

وأنهت المؤلفة كتابها بملحق إضافي يحتوي على مسرد بأسماء عدد من الكتاب الأردنيين ومعلومات ببليوغرافية عن كل واحد منهم، وهم:

إبراهيم العبسي، يعقوب العودات، محمد أديب العامري، عارف العارف، خليل بيدس، اسكندر الخوري البيتجالي، يوسف ضمرة، محمود سيف الدين الإيراني، عبد الرحمن ياغي، فخري قعوار، خليل قنديل، قاسم توفيق، مصطفى صالح، عيسى الناعوري، أحمد عودة، عبد الله رضوان، خليل السواحري، خليل السكاكيني، أمينة العدوان، روكس العزيزي، حسني فريز، إلياس فركوح، يوسف الغزو، إبراهيم الخطيب، إسحق موسى الحسيني، شكري شعشاعة، علي خلقي الشرايري، محمد الشريقي، ومحمود شقير.

***ناقد أردني**

منشورات: جامعة الصداقة، موسكو - 2005



زياد القاسم.. والرواية التاريخية

■ إعداد: مجدولين أبوالرب*

ترك لنا الروائي الراحل زياد القاسم إرثاً روائياً لفت نظر المهتمين والنقاد، وإن جاء هذا الاهتمام متأخراً، فقد صدرت له روايتان دون أن يعيره النقاد اهتماماً، ولما بدأت بوادر الاهتمام به، كان هناك من نظر إلى نتاجه الروائي على أنه نتاج لا يستحق الاهتمام!! فكيف حدث التحول في رأي النقاد؟ ولماذا استحق هذا الأديب، في حياته، جائزة تيسير السبول للرواية؟ ونال بعد رحيله، جائزة نزال العرموطي للإبداع والدراسات العمانية؟

في هذا الملف محاولة للإجابة عن هذه الأسئلة، إن كان عبر الشهادة التي قدمها الناقد نزيه أبو نضال "سيرة زياد القاسم: الروائي راوياً"، أو عبر الدراسات التي ساهم بها كل من: الأستاذ فخري صالح والدكتور محمد القواسمة والدكتورة رفقة دودين.

عوداً على بدء، لا بد لنا من الوقوف على الإرث الروائي لزياد القاسم، ذلك أن مواد هذا الملف تدور في فلك هذه الأعمال. فقد أصدر زياد القاسم، المولود في عمان عام 1945، خمس روايات، هي: المدير العام (1987)، أبناء القلعة (1990)، الزوبعة/ ستة أجزاء (1994 – 2003)، العرين (1999)، الخاسرون (1999).

في شهادته عن زياد القاسم، وضّح الناقد نزيه أبو نضال أنه عندما يكتب شهادة عن صديقه الراحل، فإنه لا يفعل ذلك لمجرد أسباب عاطفية، بل يفعل ذلك انطلاقاً من قناعة نقدية ترى أننا كلما عرفنا حياة المبدع أكثر، كلما امتلكنا مفاتيح أكثر لولوج عالمه الإبداعي، فهي محاولة للاقتراب من حياة المبدع زياد قاسم، بما هو سيرة شخصية وتوثيق فكري لمسيرته. ويشير نزيه أبو نضال إلى أن العلاقة المديدة مع الراحل، أتاحت له فرصة ثمينة لمعرفة زياد فكريا وسياسياً ونفسياً، إلى جانب سيرته الشخصية، مما منحه مفاتيح إضافية لفهم الكثير من خبايا رواياته ورموزها وعوالمها الداخلية التي ما كان يمكن الوصول إليها دون هذه المعرفة.

من هذا المنطلق، وفي متابعته لتجربة زياد القاسم الإبداعية والحياتية، يجد نزيه أبو نضال أن امتلاك الكاتب للصدق الفني وللخبرة المباشرة بما يكتب عنه تجعل حتى من رواياته غير المعنية بالتاريخ المجتمعي، كما في "المدير العام" و"الخاسرون" و"الوريث"، وثائق اجتماعية هامة وشهادات حية على حقبة من التاريخ الاجتماعي، كما تجعل حتى من رواياته

التاريخية مصادر في التحليل النفسي وعلم الوراثة والشرط الاجتماعي في تكوين ميول الأفراد ونوازعهم وتحديد اتجاهاتهم وخياراتهم.

ومن هذا المنطلق، أيضاً، يرى نزيه أبو نضال أن ملحمة زياد قاسم الروائية الزوبعة تشكل حقلا متميزاً لمدى ما يمكن أن تقدمه سيرة المؤلف الشخصية من إضاءات هامة على عمله الإبداعي، سواء في بنيانها الكلي، أو في مكونات شخصياتها وعوالمهم الداخلية وخياراتهم الفكرية، بل وفي تحديد مصائرهم في نهاية المطاف.

في دراسته الموسومة ("أبناء القلعة" والتاريخ السردي للمدينة)، يعتبر الأستاذ الناقد فخري صالح أن زياد القاسم واحد من أكثر الروائيين الأردنيين عناية بالمكان وإصراراً على تقديم تاريخ سردي، لا للمدينة فقط، بل للحراك السياسي والاجتماعي والثقافي لمنطقة بلاد الشام، وذلك انطلاقا من بقعة صغيرة في مدينة عمان، أي من حي القلعة الذي لا يبدو رمزاً للمدينة كلها فحسب، بل للبلد بأكمله، أو قل لمنطقة الهلال الخصيب كلها.

في رؤيته للتاريخ السردي للمدينة، يحاول فخري صالح أن يوصل صوتاً خاصاً بالمكان، وبوحه الخاص، فالرواية، وكما يقول، تبدأ بتقديم سكيتش لطوبوغرافية ذلك الجزء من مدينة عمان في الثلاثينات والأربعينات، الذي تسميه "حد السيل" صاعدة باتجاه جبل القلعة، ومن ثمّ تعمل على تقديم الشخصيات، ساعية بذلك إلى جعل الشخصيات تبدو وكأنها طالعة من المكان متشكلة داخله، ومتطورة ضمن جغرافيته.

ويذهب فخري صالح إلى أبعد من ذلك حين يرى أن المكان، رغم حياة الشخصيات الرائحة الغادية فيه، العائشة فيه والراحلة عنه، هو البطل، وأن الرغبة في كتابة رواية مكان ينمو ويتطور ويتمدد في الاتجاهات هي ما يحكم "أبناء القلعة". ويعزز رأيه هذا حين يخلص إلى أن "أبناء القلعة"، وإن كانت تسعى إلى الكتابة عن مرحلة تاريخية محددة في حياة مدينة عمان، والأردن وبعض بلاد الشام وكذلك مصر، هي تلك الممتدة من أواخر الأربعينات وصولا إلى هزيمة 1967، إلا أنها تعمل على إقامة عالم مواز للتاريخ مصنوع من شخصيات من لحم ودم، من بشر ساعين في المكان.

أما عن الشخصيات، فهي، في تأويل فخري صالح، محكومة بالتحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والعقائدية العاصفة التي تدور حولها؛ بغض النظر عن كون هذه الشخصيات ساعية إلى الصعود في السلم الاجتماعي الاقتصادي او أنها ساكنة غير فاعلة. ويرى في "أبناء القلعة" داروينية روائية، تظهر أثر البيئة السياسية والاجتماعية والثقافية على تطور الشخصيات وقدرتها على الصمود في وجه قسوة الطبيعة الجارفة، وعالم التنافس الحاد في زمان الرأسمالية القادمة بقوة إلى منطقة القلعة.

عن المكان وعلاقته بالناس في رواية "أبناء القلعة"، كتب د. محمد القواسمة، فرصد دلالات المكان وعلاقته التبادلية بالناس، ليجد بدايةً أن المؤلف بدأ بوصف موضوعي للمكان، وصف يقترب من وصف رحالة مرّ به مروراً عابراً. وفي موضع آخر يجد أن المكان ورغم قسوته شتاءً، بسبب بلوغ المياه حد السيل، إلا أنه كان، في الوقت نفسه، معطاءً وكريماً

يوفر الأمن لسكانه على الرغم من فقره وبؤسه وضيق مساحته. كما أن المكان في "أبناء القلعة" لم يكن ملجأ للناس الذين هجّروا من أوطانهم فحسب، بل كان موئلاً للعاشقين عن أعين المتطفلين أيضاً. ففي معبد هرقل، في جبل القلعة، مكاناً للقاء فخري بحبيبته فاتن، حيث(يتماهى اللقاء هنا مع التاريخ، فالمكان حصين يحمي العاشقين من أعين الناس، ويحقق لهما الإحساس بالأمن والطمأنينة فهما في حماية التاريخ نفسياً وحماية الحجر مادياً، وتنتقل عظمة المكان وشموخه إلى الشخصيات التي تعايشه).

كذلك تتبّع د. محمد القواسمة التغيرات في المكان وأثرها الاقتصادي والاجتماعي على الناس، بل والجمالي أيضاً (ثم يبدأ المكان بالتغير، وتتشكل معالمه من جديد، فيتغطى سقف السيل وينشأ شارع طويل يمتد فوقه من غرب المدينة إلى شرقها، وبإنشائه تتغير أسعار الأراضي من على جانبيه، وتزول البساتين التي كانت تزهو بأشجار الرمان واللوز والإجاص ودوالي العنب، وتنطمس ينابيع المياه التي كان العشاق يتواعدون حولها، وتحلّ مكانها المحال التجارية، ومحطات الوقود، وورشات غسيل السيارات. وإن كان الخوف من حدّ السيل قد ذهب، فقد حلّ مكانه الصراع، ونشب الطمع بين الناس، وزالت المحبة، واشتد الكره إلى حد الخطيئة؛ فمع تغير المكان يتغير البشر).

يشير القواسمة إلى موقف الكاتب، الذي أدان، وبشكل مباشر، ما أحدثه الإنسان من تغير في بيئة سقف السيل، فهو ينتقد ما شهدته القلعة، التي غدت ترمز إلى المدينة كلها، من تغير في نمط حياة الناس. ليخلص في النهاية إلى أن هم الروائي في "أبناء القلعة" (لم يكن التركيز على المكان الروائي، وبث الحياة فيه من خلال تفاعله مع الأشياء والأحداث والناس، بل كان همّه أن تكون روايته صورة للمجتمع في أواسط القرن العشرين، ووسيلته لبعث الوعي بالحقائق

التاريخية والاجتماعية التي شهدها الأردن، وتأثرت بها المنطقة العربية في تلك الفترة).

في هذا الملف، أيضاً، دراسة للدكتورة رفقة دودين بعنوان "هندسة الحوار: قراءة في رواية الزوبعة"، باعتبار أن رواية الزوبعة من أكبر وأهم الأعمال الروائية التي أنجزها الروائي الراحل زياد قاسم ، بتوصيفات عدة أشار لها النقاد الذين تناولوا هذه الرواية / الملحمة بوصفها رواية أجيال .

ولا نستغرب اختيار د. رفقة دودين للبحث في هندسة الحوار في "الزوبعة" على وجه التحديد، فالكاتب اختار فترة تاريخية غنية بالأحداث (1860 – 1930) ومساحة مكانية شاسعة، وقام بتوظيف ما يزيد عن مئة شخصية رئيسية ، وثانوية صنعت مادة الرواية ، وحرّكت أحداثها على شكل أجيال تتالت ، وساهمت بحواريتها ، وتعددية أصواتها في توزيع الحبكة الروائية على محتوى الرواية باجزائها وأجيالها المتعاقبة. هذا من جانب، ومن جانب آخر فقد اختارت دودين "هندسة الحوار" على اعتبار أن الحوار يعدّ من أهم تقنيات المواجهة والكشف عن تعددية الأصوات ، واختلافاتها ، هذا بالإضافة إلى قدرته على الكشف عن الإيقاع النفسي المواكب له ، فضلاً عن كونه عاملاً حاسماً في مسألة تجنيس الأنواع الأدبية ، ووضع حدود تمييزية لها.

عبر تتبعها للحوارات الواردة في الرواية، وتمحيصها، خلصت د. رفقة دودين إلى عدة استنتاجات، فوجدت أن الحوارات التي بنتها هذه الرواية الكبيرة قد حملت صراعات الرواية الأيديولوجية دون أن تحسمها من جيل الى آخر ، جاعلة من كل جيل فصلاً من فصول الرواية، مقيمة معمار بناء درامي ساهم في تفكيك خطابات الرواية ، وتوزيعها على القائلين فيها الذين اقتسموا حواراتها من مشهد سردي درامي الى آخر، لتعلي هذه الهندسة من درامية الحوارات.

كما خلصت إلى أن الحوار المباشر الخارجي (الديالوج) كان من أهم سمات محتوى الزوبعة، وحمل الحوار الخارجي في هذه الرواية الكثير من خصوصية البيئات والأمكنة التي وسمت أبطالها بسماتها ، وهم يخوضون غمار صراعهم. كما تميزت حوارات الزوبعة بأنها عكست تعددية مجتمع الروائي حيث يحتفظ الحوار لكل فئة من الفئات التي تدير الصراع في هذه الرواية بخصوصية اللهجة واللغة.

كذلك، استطاع الحوار في رواية الزوبعة ان يكون حاملاً معرفياً للصراع بين الأجيال وبين القديم والجديد ، وأن يكون على ألسنة شخوص الرواية مجتلي لأفكار النهوض ، والتحرر، التي كانت كامنة في رحم الحاضر ، وبدأت تؤشر إلى الآتي من رحم المستقبل.

ومن هندسة الحوار اللافتة في ثنايا هذه الرواية ، اتخاذ الحوار سمة الصوت المنطلق من ثنايا السرد، دون أن يشتبك هذا الحوار بمحاور على وجه التحديد. كما امتازت بنية الحوار في رواية الزوبعة باستجابتها لمضمرات التابو، سواء فيما يتعلق بالدين أو بالسياسة ، حيث تتضمن هندسة الحوار مساحات من فراغ ، غير مكتنفة إلا بالمعنى المضمر الذي يؤشر إليه الحوار.

ومن الأمور اللافتة في انبناء الحوار ، وهندسته في رواية الزوبعة ، كما ترى دودين، أن يأتي السارد العليم بمجموعة من آراء الشخوص التي حملتها الحوارات حول قضية ما ، ويأتي بها دفعة واحدة ، دون تحديد القائل على وجه التعيين ، بل تسند إلى مجموعة من الذين تحاوروا، وخاصة في القضايا السياسية العامة التي كانت تعصف بالبلاد العربية.

بقي أن نذكر أن الراحل زياد القاسم، المتوفي في 3 آب 2007، كتب القصة إلى جانب الرواية، وقام بتحويل عدد من رواياته إلى دراما إذاعية وتلفزيونية. وأما عن تعليمه، فقد حصل على بكالوريوس محاسبة من الجامعة الأردنية عام 1969، وماجستير محاسبة من جامعة برايتون عام 1983. وأخيراً، لعله من المفيد أن نذكّر بأن الراحل قد كتب رواية ما زالت مخطوطة، الأمر الذي ينتظر عناية المهتمين .

***أديبة أردنية**

عن سيرة زياد قاسم.. الروائي راوياً

■ نزيه أبو نضال*

حين تواصل معي الزملاء الأعزاء في مجلة أفكار للمساهمة في هذا المحور الخاص عن الراحل الكبير زياد قاسم تمنوا علي أن تأخذ مساهمتي شكل شهادة شخصية بحكم علاقتي الخاصة بزياد ولأنني، كما قالوا، لعبت دوراً أساسياً في تقديمه للقارئ الأردني والتعريف به والتنويه بمكانته الإبداعية العالية، وحين وافقت على الأمر لم افعل ذلك لمجرد أسباب عاطفية في الحديث عن صديق راحل، بل لأنني أنطلق من قناعة نقدية ترى أننا كلما عرفنا حياة المبدع أكثر، كلما امتلكنا مفاتيح أكثر لولوج عالمه الإبداعي، وإذا كنا نستطيع أن نقرأ النص بمعزل عن معرفة صاحبه، كما يذهب ميخائيل باختين ورولان بارت في حديثهما عن (موت المؤلف)، لكنني مع من يرون أن معرفة السيرة الشخصية للمؤلف تضيء مساحات أعمق وأوسع في عوالم الكتابة.. ذلك أن كل نص إبداعي هو ابن شرعي لصاحبه، بمكوناته النفسية والفكرية، وهو كذلك ابن شرعي لسياقه الثقافي التاريخي، مكانا وزماناً، ومن هنا تأتي هذه المحاولة للاقتراب من حياة المبدع زياد قاسم، بما هو سيرة شخصية وتوثيق



فكري لمسيرته، ولقد قاربت ذلك في مساهمات سابقة، فعذرا سلفا على بعض التكرار الإجباري، ولكن في معرفة السيرة الشخصية والفكرية للكاتب ما يستحق. صحيح أن مثل هذه المعرفة الشخصية تكون ضرورية أكثر في قراءة أعمال روائيين عكست رواياتهم حيواتهم الداخلية وسيرهم الشخصية مثل دويستوفسكي وهمنغواي، وغالب هلسا، فهذا الأخير تكاد تكون سيرته الشخصية هي ذاتها سيرته الروائية، بل إننا نجد غالب مثلا في واحدة من رواياته يسمي بطلها (غالب هلسا) فهل كان يتحدث عن نفسه أم عن بطل روايته أم عن الاثنين معاً؟ ففي معظم هذا النوع من الروايات نجد المؤلف يقدم نفسه إلى حد بعيد عاريا من الداخل والخارج. أو هو يتنكر بثياب شخصيات أخرى كما في الرواية الكلاسيكية، إلا انك إذا كنت تعرف سيرته فلن تبذل جهدا في التعرف على شخصية المؤلف من خلال أبطاله فستدلك عليهم نبرة الصوت والتكوين النفسي والأخلاقي والموقف الفكري والسياسي والرؤيا الفلسفية للوجود والحياة. وحول هذه الحقيقة يقول غالب هلسا (في الرواية الكاتب يقول نفسه أساسا). ومن هنا فهو يؤكد على أهمية منهج التحليل النفسي

في فهم الرواية، غير أن هذا المنهج لا يكفي وحده.. فعالم الرواية أوسع من ذلك بكثير ويحتاج إلى أكثر من أداة ومنهج نقدي لكشفه. بل لعل القارئ يستطيع من خلال روايات هلسا إعادة تجميع قصة حياة غالب في مراحلها المختلفة وكذلك معرفة تاريخه النفسي، إن جاز التعبير، وتحديد مواقفه من مختلف القضايا، سواء في جوانبها الاجتماعية أو الفكرية أو السياسية. ومثل هذه العلاقة الوثيقة بين الروائي وبطله قد تصل أحيانا إلى حد التطابق، كما عند بروست في "الزمن المفقود" والبير كامو في "الغريب" ومؤنس الرزاز في معظم رواياته.. ولكن حتى في الروايات البعيدة عن الذاتية والشخصية والأقرب إلى الموضوعية فإن معرفة حياة الكاتب تجعلنا نقرأ رواياته بدلالة أعمق، مثل تولوستوي في "الحرب والسلام".. ذلك أن في الكتابة الروائية ثمة علاقة وثيقة بين المؤلف وعمله الإبداعي حتى في أكثرها حيادية وموضوعية، فكمال أحمد عبد الجواد في الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) هو بمعنى ما نجيب محفوظ نفسه.. مما يجعل معرفتنا بحياة المبدع تضيء أكثر عالمه الروائي. وانطلاقا من هذا الفهم كنت حريصا في نقدي الأدبي على التقريب بين الشخصية الروائية والشخصية الراوية عبر التعرف على حياة الكاتب، وهناك ثبت بسيرة العديد من الكاتبات والكتاب في معظم كتبي النقدية: "علامات على طريق الرواية في الأردن"، "غالب هلسا"، "تمرد الأنثى"، "التحولات في الرواية العربية"، "شهادات روائية"، "حدائق الأنثى". وانتبهت إلى ذلك حتى في نقد الشعر كما في كتابي "الشعر الفلسطيني المقاتل" و"جدل الشعر والثورة".

والآن ماذا عن معرفتي بزياد قاسم؟

كانت البداية على هيئة صدفة محضة، حدث ذلك، في أواخر تشرين الثاني عام 1990، على متن طائرة تحملني مع الصديق فخري قعوار في رحلة طويلة إلى أميركا، بدعوة من الجالية العربية في لوس أنجلس، اكتشفت خلال الطيران الطويل أني نسيت أن أحمل معي، كما اعتدت، رواية أو كتاباً، وحين استعنت بفخري أخرج من حقيبة يده رواية ضخمة سيئة الغلاف والطباعة وبحرف صغير، وقال إن صديقة نصحته بقراءتها، كان اسم الرواية "أبناء القلعة" لكاتب لم أسمع به من قبل اسمه زياد قاسم، واعتقدت أن سر جهلي هو بسبب غيابي عن الأردن أكثر من عشرين عاماً، وحين استفسرت من فخري عن الكاتب كان أكثر مني جهالة.. وفيما انصرف صاحبي إلى نوم يقطع به السفر، انصرفت أنا، غير مخيّر لقراءة رواية لا تغري شكلا بالقراءة. لكنني لم ألبث بعد عدة صفحات أن وجدت نفسي مشدوداً إلى عالم روائي مدهش، يذكرك بشوامخ الرواية العربية والعالمية، وحين عدت إلى الأردن عام 1991 كتبت عن القلعة أكثر من دراسة ومقال، ودون أن أتوقف عن السؤال عن هذه العبقرية الروائية المجهولة، وكانت المفاجأة أن لا أحد من كتاب الأردن وصحفييه الذين سألتهم يعرف شيئاً عن هذا المدعو زياد قاسم. ثم وبالصدفة المحضة عرفت من معلمة صديقة أن زوجة زياد قاسم زميلة لها في المدرسة، ووعدتني بأن تحضر لي رقم هاتفه، وقد كان، اتصلت به مبدياً إعجابي بروايته وبأنني كتبت عن أبناء القلعة عدة مقالات نشرت في صحيفة الدستور (16/7/1992) وفي مجلة الأفق (22/7/1992) وفي مجلة صوت الجيل (1/8/1992) وأبديت له رغبتي بالتعرف عليه.. فكان أن تفضل بزيارتي في بيتي

بالفحيص، مع زوجته الأولى وأم أبنائه، ومنذ ذلك الحين توطدت بيننا علاقة شخصية وعائلية حميمة إلى أن جاء هادم اللذات ومفرق الجماعات.

حين قلت له ذات يوم من أيام تعارفنا الأولى أن القلعة يمكن أن تكون جزءاً من ملحمة روائية تؤرخ من خلالها للأردن الحديث قال لي بحزن: أنا بالفعل كتبت جزءاً ثانياً من أبناء القلعة ولكنني قمت بإحراقها!!.. فلمن أكتب! فلا أحد يقرأ أو يكترث، وأضاف: عند صدور أبناء القلعة لم ينشر عنها حتى خبر، رغم أنني أرسلتها لكل الصحف والمجلات في البلد ولكثيرين من النقاد، كما أن نسخة واحدة منها لم يبع رغم توزيعها على الأكشاك قبل جمعها وتكديسها بمخازن الدار التي تولت عملية التوزيع.

وقد حمّلني هذا الوضع مسؤولية تقديم أقصى ما أستطيع من دعم لهذا الكنز الروائي الاستثنائي، ويعرف الأصدقاء في الوسط الثقافي الأردني كم أثرت من النقاشات وكم دارت من خلافات حول قلعة القاسم.. ثم بدأت بتوزيع روايته، وكان لديه أكوام منها، على العديد من المهتمين والأصدقاء (1)

وبدأت رواياته تتنقل من قارئ لآخر حتى بات لزياد قاسم جيش من المتحمسين والحواريين ورحنا نعقد له الندوات في البيوت وفي المراكز الثقافية، وقد شاركت في العديد منها (2) ولا بد هنا من تسجيل عدد من المقالات الصحفية لعدد من كتاب الأعمدة اليومية ولكنها لا تندرج في إطار الكتابة النقدية، إلا أنها نوهت مبكراً بالقاسم، وهؤلاء الكتاب هم: خالد محادين، بدر عبد الحق، سلطان القسوس (3) وقد بلغ عدد المقالات والدراسات التي قدمتها حول زياد قرابة العشرين . كما قدمت عنه عددا من البرامج الدرامية في الإذاعة الأردنية بلغ سبعة أعمال روائية وقصصية تمتد في الفترة من 15/8/1995 إلى 1/11/2001.وكان زياد قاسم حاضراً كذلك في كتبي: علامات على طريق الرواية في الأردن (1996)، روايات وروائيون من الأردن (بالانجليزية) (2001) التحولات في الرواية العربية (2006) شهادات روائية عن زمن التحولات والانكسارات (2008). أثار حماسي الشديد والمبكر لروايات زياد قاسم ، ولا أدري لماذا، حفيظة البعض وعرضني لهجوم مسيء أخذ شكل رسائل ومناشير ومقالات باسم (طلبة دراسات عليا) تتهمني بالجهل وتصف روايات القاسم بالهابطة فكتبوا لي: "زياد قاسم" الذي خلعت عليه صفة المتميز بلا منازع في روايتيه،عدنا لنبحث بشغف عن "الزوبعة" المتميزة وقرأناها بعد جهد، فوجدناها كما وجدها غيرنا هابطة هبوط "المدير العام" و "أبناء القلعة" رغم ترويجك المكشوف دون مبرر علمي أو منهجي، فلقد أسأت لصاحبها إذ أعطيته من المزايا ما ليس فيه وأسأت أيضاً لمصداقية الناقد نزيه أبو نضال، الذي راح ينحدر إلى قلم رجل الشارع، وفي رحلة سقوط مفجعة عندما يتدخل في ذوق القارئ ويستخف بوعي الناس". وتختم الرسالة النقدية التي تشيد بكاتب اسمه محمد القواسمة " وأننا لم نقرأ حديثاً عملاً هابطاً مثل الزوبعة التي رغم صنعك حولها "زوبعة" إلا أنها أظهرت ما فيها من خواء أو إسفاف لا يستحق ضخامة الإعلان والدعاية من جانبكم، والعرض الرخيص لسبب في نفس يوسف". آب 1995. والطريف أن زياد قاسم أصر على نشر هذه الرسالة كاملة على موقعه على الانترنت الذي أحدثه لاحقاً.

كنت كتبت في أولى مقالاتي عن رواية زياد قاسم

(أول آب 1992) ما نصه "إن أبناء القلعة هي الرواية الأكثر أهمية في تاريخ الرواية الأردنية، ولا شك أنها ستلقى الاهتمام الذي تستحق في زمن قريب" ثم أضفت في هامش كتابي علامات ص 161 " ولقد صحت تقديراتنا إذ لم تلبث رواية أبناء القلعة أن حظيت بعدد من الدراسات الهامة (4) للأساتذة د. عبد الرحمن ياغي ود. ابراهيم السعافين ود. خليل الشيخ والأستاذ عمر شبانة" ود. غسان عبد الخالق وعدنان مدانات ولا بد أن نضيف هنا كتابات نقدية هامة حول القلعة والزوبعة صدرت لاحقا لـ د سليمان الأزرعي و نازك الأعرجي ود. نبيل حداد الذي أشرف على أطروحة ماجستير للطالب، الآن الدكتور، نضال شمالي الذي تواصلنا معاً كثيراً خلال إعداد أطروحته، وكان لنا أنا وزياد قاسم شرف حضور مناقشتها في جامعة اليرموك (1999).

وهكذا بات زياد قاسم حاضراً بقوة لدى القراء وعلى أقلام النقاد والباحثين.

هذه العلاقة المديدة أتاحت لي فرصة ثمينة لمعرفة زياد فكريا وسياسياً ونفسياً، إلى جانب سيرته الشخصية (5) ومثل هذه المعرفة منحتني كما أسلفت مفاتيح إضافية لفهم الكثير من خبايا رواياته ورموزها وعوالمها الداخلية التي ما كان يمكن الوصول إليها دون هذه المعرفة.

في متابعتنا لتجربة زياد قاسم الإبداعية والحياتية وجدنا أن امتلاك الكاتب للصدق الفني وللخبرة المباشرة بما يكتب عنه تجعل حتى من رواياته غير المعنية بالتاريخ المجتمعي، كما في "المدير العام" و"الخاسرون" و"الوريث"، وثائق اجتماعية هامة وشهادات حية على حقبة من التاريخ الاجتماعي، كما تجعل حتى من رواياته التاريخية مصادر في التحليل النفسي وعلم الوراثة والشرط الاجتماعي في تكوين ميول الأفراد ونوازعهم وتحديد اتجاهاتهم وخياراتهم.

وكما نعلم فلقد كانت دراسة زياد الجامعية هي المحاسبة ونعلم بأنه قد عمل طويلاً في البنوك، بل وله مؤلفات في هذا الحقل، ومن هنا وجدنا شخصية "أنجيل" (سكرتيرة مدير البنك) ذات النشأة اللبنانية تلعب دور البطل الرئيسي في روايته "المدير العام"..

فتمكن الكاتب بالتالي من كشف خبايا العوالم الداخلية في مجتمع رجال المال والبنوك والشركات، ومن رصد نظرة الرجال وسلوكياتهم تجاه المرأة في عمان الثمانينات.

في أحد احاديثنا المطولة عن روايته "أبناء القلعة" سألت زياد قاسم : اين تجد نفسك أكثر بين شخصيات القلعة؟

وكنت اعتقد بأن الجواب سيكون "فارس" الذي تشابه حياته وتاريخيه السياسي والثقافي حياة زياد، غير انني فوجئت بدل ذلك بزياد قاسم يقول : ان اكثر شخصية حميمة وقربا من نفسه وتعبيرا عنها هي شخصية "ام مالك".

تذكرت إجابة زياد قاسم هذه وأنا أعيد قراءة روايته الأولى "المدير العام". حيث وجدت أن البطلة المطلقة لرواية وراويتها هي الآنسة "انجيل". ولعل هذه هي المرة الوحيدة فيما اذكر التي تقوم فيها امرأة بلعب دور الراوي المتكلم في رواية كتبها رجل.

إن موضوع المرأة وزياد قاسم يستحق دراسة خاصة ومعمقة.

ولقد اخبرني زياد أنه كتب "المدير العام" أساساً

كرواية فضائحية لهجاء مديره في البنك، على طريقة هجاء الشعراء العرب، ولكن هذه المرة جاء الهجاء برواية وليس بقصيدة.. فهل كانت هذه الواقعة الطريفة سبباً في أننا ربحنا واحدا من أهم الروائيين العرب! وهذه المعرفة عن حياة الكاتب تكشف لنا في روايته "أبناء القلعة" أن "فارس" البعثي هو صورة الروائي أو دوبليره الذي يقدم شهادته على انهيار الأحلام الكبيرة بمشروع توحيد الأمة، أو مثل "خير" في "الخاسرون" الذي يقدم شهادته على فشل طموحات الأفراد الخاصة ، أو "عبد اللطيف" وهو يدلي باعترافاته عن عوالمه النفسية المعقدة، في "العرين". ولا بد أن ننبه هنا إلى أن الكاتب ينحو باتجاه العوالم الجوانية المرضية والمشوهة، في شخصية بطله مما ينقلنا إلى حقل علم النفس الفرويدي وحتى الأكلينكي وعما تتركه بصمات الطفولة والسن المبكر من ندوب عميقة وانحرافات في تكوينه اللاحق وهذا موضوع هام في دراسة العرين كما في دراسة شخصيات أساسية في روايات زياد الأخرى مثل أشرف التركي وشعبان ابن محفوظ الأدهم في الزوبعة.

لعل ملحمة زياد قاسم الروائية الزوبعة تشكل حقلا متميزاً لمدى ما يمكن أن تقدمه سيرة المؤلف الشخصية من إضاءات هامة على عمله الإبداعي سواء في بنيانها الكلي أو في مكونات شخصياتها وعوالمهم الداخلية وخياراتهم الفكرية بل وفي تحديد مصائرهم في نهاية المطاف. وبدءا من العنوان، وهو المفتاح الأساسي للرواية أو عتبتها المفضية إلى إنشغالات الكاتب المركزية وجوهر خطابه الإبداعي.. نجد أنفسنا بمواجهة السؤال: لماذا (الزوبعة) وهل هي زوبعة الطبيعة أم هي تلك التي تحيل القارئ السياسي إلى زوبعة أنطون سعادة وإلى الحزب القومي السوري الاجتماعي.. مثل هذا السؤال السياسي يربكنا خاصة وقد تعرفنا على زياد في "أبناء القلعة" عبر شخصية فارس البعثي، وإن خرج من تجربة البعث مهشما بعد هزيمة حزيران.. وهنا تتجلى أهمية معرفتنا الشخصية بالكاتب وبخياراته الفكرية والسياسية لتخبرنا أنه غادر حزب البعث ولكن ليتواصل بعد ذلك مع زوبعة أنطون سعادة، وإن على المستوى الفكري والوجداني لا التنظيمي الحزبي، ويعلن عن انحيازه القومي الجديد للقومية السورية وليس إلى القومية العربية الممتدة مع فارس البعثي من المحيط إلى الخليج.. مما نقل هاجسه عند الكتابة إلى مكان جديد يتمثل خاصة بوحدة سوريا الطبيعية ، وهذا الخيار الفكري حدد في الزوبعة المكان الروائي لحركة الأحداث والشخصيات.

إن زوبعة زياد قاسم تحمل معنى مركبا، فهي من جهة الزوبعة الحقيقية العادية أو تلك التي تصل إلى الزوبعة الأمّاية التي تلف على محورها المقلوب كالمحقان الهائل فتهلك كل ما يعترض طريقها، ولكنها رغم كل الأضرار التي تخلفها وراءها، فان أعواما من الخير والعطاء لابد أن تتبعها هكذا يؤمن الناس، وهذا المعنى ينسحب على الزوبعة/ الأمامية العنيفة التي مثلتها الثورة العربية في مواجهة الاستبداد التركي، فرغم الأهوال جميعها فان بشارة الحرية والاستقلال العربي تلد من قلب المعاناة والموت.

ولكن في الخلفية الأيديولوجية للكاتب، ومن هنا تأتي، كما قلنا جدوى المعرفة الحميمة بالكاتب وسيرته، فإنه يبشر بزوبعة ثالثة تلك التي ترمز للحزب السوري القومي الاجتماعي. وحيث تدور الوقائع الأساسية للرواية، داخل قوس الهلال الخصيب كما

حدده أنطون سعادة.. ففي العقيدة السورية القومية التي وضعها مؤسس الحزب، فإن سورية الكبرى تعتبر البيئة الجغرافية التي تطورت إلى دولة الأمة السورية. مشيراً إلى ما اعتبره منطقة متميزة ذات حدود طبيعية، ووصفها بأنها تمتد من طوروس في الشمال الغربي وجبال زاغروس في الشمال الشرقي إلى قناة السويس والبحر الاحمر في الجنوب وتشمل شبه جزيرة سيناء وخليج العقبة ، ومن البحر الابيض المتوسط في الغرب بما فيها جزيرة قبرص إلى قوس الصحراء العربية والخليج العربي و الذي يشمل حتى الأجزاء الجنوبية من العراق والكويت في الشرق. وحول سر المكان في زوبعة سعادة، وهذا ما أعرفه شخصيا يعترف زياد علنا، في حوار مع وليد حسني للمجد 10/3/1997: "أما أنا فلا أغيب المكان لأنني اعتز بالمكان.. مكاني هو تاريخي القديم والجديد ، فلا يخجلني إطلاقا ولا يرعبني، ولا يحرجني أن أقول بأنني مؤمن إيمانا كاملا بوطني السوري الكبير من الاسكندرون الى البحر الاحمر، ومن البحر المتوسط الى الخليج العربي"، لاحظوا كيف غيب زياد مصر والشمال الإفريقي والسعودية واليمن، التزاما بخارطة سعادة! ويضيف " أنا منحاز انحيازا كليا للمكان الذي يمثل سوريا الطبيعية وفي اللحظة التي أصبح فيها موضوعيا تماما وينتهي انحيازي وتنتهي حياديتي ، عندها لا أصبح روائيا لأنني أغدو بلا موقف". ويضيف: " إن تغييب المكان عند البعض راجع للخوف من اعلان الهوية وقد يلجأ الادباء الى تغييب المكان حتى يخفوا هويتهم دونما سبب وجيه او منطقي."

وحين يُسأل عن طريق الخلاص يتحدث كالقوميين السوريين عن أنطون سعادة نموذجاً للمخلص يقول " تاريخنا يثبت أننا أمة لا تنهض من غير أنبياء أو مخلّصين أو أبطال عظام، حتى نستطيع الخروج من هذا المأزق. ولكن قائداً بمواصفات معينة نقبلها كشعب ونلتف حولها ونؤمن بها . عند إذن يمكن أن نخرج منه إلى فضاء المستقبل، وعالم الخلاص . فنحن امة لا تسيرها الارادة الجماعية، لأن هذا لم يحدث في تاريخنا قط. وهذا "المخلص" يمتاز بصفات القديسين والقادة العظام والمغامرين، إلا أن الأهم من ذلك كله أن يكون فيه نفس قومي كبير وهائل".

يبدو واضحا هنا أن زياد يتحدث عن أنطون سعادة أو من يشبهه، ولكن يقينا وكما أعرف ليس عن عبد الناصر مصر فهي خارج قوس الهلال الخصيب.

هذه الحقائق التي نكتشفها عبر معرفتنا بسيرة زياد الحياتية والفكرية تحيل إلى حقيقة أخرى أكدها الكاتب نفسه مرارا وهي أن "العمل الإبداعي لا ينفصل عن نفسية المبدع ومحيطه وعمره. انه مهما حاول التجرد والموضوعية يظل رهين عصره ومأسوراً بأساليب عيشه، ومهما اتسع نطاق خياله يظل محصوراً في ثقافته التي يتمثل فيها ماضيه وحاضره ومستقبله، تتجسد فيه مثلما يجسدها.. تكتبه بمثل ما يكتبها.. انها أبجديته وهو كلمتها".

لقد سبق لنا وأكدنا مرارا على الأهمية القصوى التي تمنحنا إياها معرفة سيرة الكاتب في معرفة نصه الروائي وسنختم بمثالين الأول: حين نقرأ روائع الروسي العظيم ديستوفسكي، مثل الأبله والأخوة كرامازوف ومذكرات من العالم السفلي والمقامر، فسنكتشف أن هذا النفاذ في معرفة خفايا النفس الإنسانية والكشف عن مكوناتها الدفينة، كما عن

حياة الناس وحركة المجتمع إنما كان تسجيلاً لتجربته الداخلية والحياتية هو.. فقد كان مصاباً بالصرع ومدمناً على القمار ونزيلاً في سجون سيبيريا.. مما جعل من الكشوفات التي قدمها عن حيوات أبطاله ومواقفهم ورؤاهم إضافات معرفية هامة في علوم الاجتماع والتاريخ وحتى في علم النفس وفي الطب. بل وجعلت كاتبها، بما يمتلكه من معرفة المؤرخ وحساسية الفنان، يبصر المستقبل أيضاً، كما فعل حين تنبأ في روايته الأبله (1880) بأن هؤلاء الروس الغلاظ سيغيرون وجه التاريخ وقد فعلوا ذلك مع ثورة أكتوبر 1917، أي بعد أقل من أربعين عاماً.

وسنجد مثل هذه النبوءة المبكرة عند زياد قاسم في أبناء القلعة (1990) وهو يؤشر من خلال حياة نايف وخياراته وخاصة في العملية الاستشهادية البطولية التي أقدم عليها كطيار مؤمن إشارة سهم لتعاظم دور التيار الديني اللاحق في الحركة السياسة في البلاد، رغم انحيازه كمؤلف لفارس البعثي ولاحقاً لزوبعة أنطون سعادة، ولكنه الصدق الفني الذي يذكرنا بما قاله هيجل عن الفرنسي العظيم تورجنيف وكيف أنه تعلم من رواياته عن تاريخ الطبقات في فرنسا، أكثر مما تعلم من علماء التاريخ والاجتماع والاقتصاد معاً.

***ناقد أردني**

هوامش

(1) ومن بين هؤلاء الصديق يوسف غيشان الذي لم يلبث أن تحمس مثلي لتجربة زياد، وكتب عنها أكثر من مرة: مجلة عمان (5/2/1994) مجلة عبد ربه (20/10/ 1996) العرب اليوم (5/8/1997و5/5/1998) كما شاركني في أكثر من ندوة أدبية حوله. وهذا ما فعله عمر شبانة لاحقاً حيث كتب عنه عشرة مقالات بعضها مكرر بين الدستور والحياة اللندنية.

(2) من بين هذه الندوات: ندوة مع زياد قاسم حول الرواية وحوار الأمكنة في مهرجان الفحيص(16/8/1995) وندوة مع يوسف غيشان في جمعية الازدهار، مادبا، وندوة في أمانة عمان حول الزوبعة أدارها عبد الله رضوان (1/3/1997) وندوة كنيسة اللاتين مادبا حول تجربة القاسم الروائية، وندوة في رابطة الكتاب، الزرقاء حول الزوبعة (3/11/1997) وفي الفينيق حول الزوبعة الجيل الثاني (10/10/1996) وقدمت عنه في مؤتمر الرواية في القاهرة بحثا حول المكان في روايات القاسم (2003) وكنت قد رشحته أكثر من مرة عند الدكتور جابر عصفور للمشاركة في مؤتمر الرواية في القاهرة وقد كان حيث قدم شهادة روائية في المؤتمر عام 2005. وكنت حاضرا بالطبع في الندوات التي أقيمت بعد رحيله، حيث قدمت في رابطة الكتاب ورقة بعنوان " الروائي زياد قاسم مؤرخ المستقبل " في 11/9/2007، والثانية في أمانة عمان الكبرى بعنوان: "الرواية التلفزيونية، في 30/11/2007. وثالثة في الرابطة آب 2008 ورابعة في أمانة عمان الكبرى، كانون الثاني 2008.

(3) خالد محادين عن المدير العام الرأي (1/4/1988) وهذه هي روايته الأولى التي سبقت القلعة ولم يلتفت إليها احد أيضاً، وبدر عبد الحق في الرأي عن أبناء القلعة (28/2/1992) ومقالتان لعماد القسوس عن القلعة في صوت الشعب (2/8/1990 و 7/11/1991)

(4) هذه الدراسات للأساتذة د. عبد الرحمن ياغي (10/ 9/ 1992 و10/ 2/1995) د. ابراهيم السعافين (16/4/1993) الأستاذ عمر شبانة" (21/1/1993 و 1/7/1993) د. خليل الشيخ (13/8/1993و29/11/1996 و 13/ 8 / 1998) د.غسان عبد الخالق (23/7/1993) عدنان مدانات (15/11/1994).

(5) ولد زياد قاسم السيد في عمان عام 1945، حصل على بكالوريوس محاسبة من الجامعة الأردنية عام 1969، وعلى ماجستير محاسبة من جامعة برايتون عام 1983. عمل محاسباً في مجال التأمين والملاحة حتى عام 1978، ومدير عمليات في الملاحة البحرية حتى عام 1983، ومدرب محاسبة وتسويق مصرفي في معهد الإدارة الأردني حتى عام 1995، تقاعد عن العمل عام 1995. كتب الرواية والقصة القصيرة، وقام بتحويل عدد من رواياته إلى دراما إذاعية وتلفزيونية. توفي في 3 آب 2007، إثر جلطة دماغية أصابته في سوريا في أواخر حزيران 2007، ودفن في عمان. وقد نال زياد خلال حياته جائزة تيسير سبول للرواية من رابطة الكتاب الاردنيين.ونال بعد رحيله جائزة نزال العرموطي للابداع والدراسات العمانية، 2008.

هندسة الحوار، قراءة في رواية الزوبعة لزياد قاسم

■ د. رفقة محمد دودين *

تعتبر رواية الزوبعة من أكبر وأهم الأعمال الروائية التي أنجزها الروائي الراحل زياد قاسم، بتوصيفات عدة أشار لها النقاد الذين تناولوا هذه الرواية / الملحمة بوصفها رواية أجيال، كان التاريخ الذي شكل خلفية الأحداث فيها يمتد من العام1860م وحتى عام 1930م وعلى مساحة مكانية شاسعة شملت بلاد الشام، والعراق، والكويت، والحجاز وصولاً إلى مصر وتركيا، هذا بالاضافة إلى أنها تمتد سروداً لتصل باريس والامريكيتين: الشمالية والجنوبية، وفي إطار تاريخي انطلقت فيه أحداث هذه الرواية الضخمة إبان حكم الاتراك للعالم العربي، ثم بدخول الانجليز الذين تحالفوا مع الشريف حسين إبان الثورة العربية، الكبرى وصولاً إلى توطين اليهود في فلسطين وبناء وطن قومي لهم بصدور وعد بلفور منجزة هذه الرواية بتوظيف ما يزيد عن مئة شخصية رئيسية، وثانوية صنعت مادة الرواية، وحرّكت أحداثها على شكل أجيال تتالت، وساهمت بحواريتها، وتعددية أصواتها في توزيع الحبكة الروائية على محتوى الرواية باجزائها وأجيالها المتعاقبة لتخرج كرواية أجيال ملحمية بروح جمعي.

تشتبك رواية الزوبعة بالتاريخ، بل وتحكي التاريخ، وتطرح إشكالية علاقة النص الروائي بالتأريخ والمسرود التاريخّي، خاصة فيما يتعلق بالأحداث التاريخية الكبرى التي عصفت بالمجتمعات العربية، وفي عقر ديارها إبان وقوعها تحت حكم العثمانيين، ومن بعد تحت الانتداب البريطاني والفرنسي، ما يجعل مشروع الروي برمته واقعاً تحت تأثير اشتباك الذات مع كل هذه المعطيات الموضوعية بحيث أن أي كتابة سردية لن يكون بمقدورها التفلت من إسار التاريخ، حتى وهي تروم إلى بعث الراهن، وسجال أسئلته، وأسئلة أزماته الآخذة بالتفاقم، فلا بدّ لها من أن تنطلق من مربع روي يبعث الماضي ويجدده، ما يعود بالرواية إلى اشتباك جديد مع مستلزمات، ومفردات الحدث التاريخي الطاغي الفارض نفسه، وشروطه وشخوصه، وما بين اشتراطات أدبية النص وجماليات كتابته، وهذا يعني أن على الوعي النقدي أن يدرك ابتداءاً بعد التفاعل بين النص الروائي وبين التاريخ بوصفه نصاً اخبارياً وسردياً لأحداث ووقائع تنتج خطابها التاريخي الذي يصبح متفاعلاً نصياً من متفاعلات العمل الروائي النصيّة مستوعبة ومحتملة على الصعيد الفني الأدبي، وقابلة للقراءة، والتأويل،

وإنتاج المغزى غير المحسوم ابداً، وكأن العلاقة ما بين الرواية والتاريخ تنبني بين التاريخ الذي هو نص قابل للقراءة والتأويل، وبين النص الروائي المرهّن بوصفه قابلاً للقراءة والتأويل أيضاً، وعلى خلفية أن التاريخ يستعاد لأجل بناء هوية جماعية، وشخصية فردية بحاجة ماسة لها في لحظات التحول الاجتماعي العاصفة.

ولما كان منطوق هذه الرواية الضخمة قد حملته شخوصها الذين زاد عددهم عن مئة شخصية، توزعوا أصواتها مقيمين معمار حوارية غنية، وتعددية استوجبت أن تهندس بواسطة الحوارات الكثيرة، والممتدة على صفحات هذة الرواية ذلك أن توزيع المتحاورين القائلين وتوزيع القائمين، والفاعلين للأحداث، وعلاقة هذا التوزيع بالمنظور السردي المتحدد بمسافات سردية تنسج البؤر السردية محددة منظورها يستدعي مثل هذه الهندسة التوزيعية الموصلة إلى الانسجام المتحقق وحدة كلية من وحدة الأجزاء جميعها كما في سياقات مشابهة فالحوارات التي بنتها هذه الرواية الكبيرة قد حملت صراعات الرواية الأيديولوجية دون أن تحسمها من جيل إلى آخر، جاعلة من كل جيل فصلاً من فصول الرواية، مقيمة معمار بناء درامي ساهم في تفكيك خطابات الرواية، وتوزيعها على القائلين فيها الذين اقتسموا حواراتها من مشهد سردي درامي إلى آخر معلية هذه الهندسة من درامية هذه الحوارات، وهكذا.

لقد أعلت الدراسات النقدية المحدثة من حوارية النصوص الإبداعية للدلالة على علاقة التعبيرات النصيّة بعضها ببعض، والتقاء خطاباتها بالانطلاق من تنظيرات باختين حول أيديولوجيات النصّ الأدبي المدعمة بوحدات من وعي تنطلق من الأنا المتكلمة التي ترعى الحقائق الأيديولووجية في النصوص، وتصنع منها نماذج تحتذى أو ذوات متكلمة تقيم معمار حواراتها بوصفها حصيلة علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي بحوارية داخلية، وحوار معلن يجعل الرواية تنطلق من تعددية الخطاب والأصوات. فالحوار من أهم تقنيات المواجهة والكشف عن تعددية الأصوات، واختلافاتها، هذا بالإضافة إلى قدرة الحوار على الكشف عن الايقاع النفسي المواكب للحوار، والمنطلق من شخصية المتحاور، والمحمل بالمشاعر النفسية المكتنفة بالاضطراب أو التوتر أو القلق وكذا الفرح والسعادة.

والحوار كما حددته موسوعات الابداع والنقد: مبنى لغوي يعترض، ويقع وسطاً بين المناجاة وما تسمى بالمنولوج وهو: الحديث الذاتي المضاد لمصطلح الديالوج (الحوار) واللغة السردية حيث يجري بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي، في مواقع لغوية لا تتداخل والمحتوى الروائي الذي يحتويها، وهو مشترط بألا يكون طاغياً خشية تحول المسرود إلى ما يشبه المسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعاً عبر الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل، وعلى حساب جمالية اللغة واللعب بها، لذا يجب أن يكون الحوار مقتضباً ومكثفاً.

والحوار من أهم عناصر العمل الابداعي، وهو الجزء الفني في كيان أدبي متكامل يجعل من ذلك الكيان اللفظي الابداعي أدباً وليس أي شيء آخر فهو

عامل حاسم في مسألة تجنيس الانواع الأدبية، ووضع حدود تمييزية لها، تحفظ لكل جنس إبداعي سماته وخصوصياته وهندسته الشكلانية.

وللحوار في النصوص الإبداعية عدة وظائف يجليها النقد بواسطة الممارسة النصية النقدية، على أن أهمية هذه الوظائف على تعدديتها، وميزاتها الخاصة التي تحتفظ بها من نص إلى اخر تكمن في سمة الحوار الدرامية القادرة على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي قد يهيمن على أجواء السرد في الكتابة الروائية بعامة، هذا بالإضافة قدرة الحوار على ان يضطلع بحمل منطلقات فكرية، وقضايا ذهنية يتم سجالها في المحتوى الروائي مكرساً منظور الشخصيات المتحاورة اكثر مما يكرس منظور المؤلف المتوهم الراعي لهذه الحوارات، والباسط لها على صفحات النص الابداعي مطوراً الحدث الروائي، ومطوراً تقنيات الإبلاغ عنه.

ولما كان الحوار بنية نصية واصلة بين عناصر النص الداخلية، فهو يتيح بروز شخصيات تنبثق، وتخرج من خلال التحاور الذي يقوم برسمها، وتوسيم ملامحها دون الحاجة إلى ذكر ذلك في السرد بالضرورة، فالحوار في مثل هذه الحالة يساهم في تطوير القصة، ونماء أحداثها، وجدلها الداخلي. ولتصوير شخصياتها، والأهم خلق الجو أو الحالة التي تجعل الحكي في الرواية مثلما هو في الحياة، مشخصاً بطرائق متشابكة، وضمن سياقات متداخلة معقدة، تجليها أقوال المتحاورين، مبرزة تأثيراتها المتباينة واختلافاتها الموحية، ومغازيها المعلقة بانتظار التاويل الذي يتجدد في كل ممارسة نصية تاويلية جديدة.

والناظر في منجز الأديب الراحل زياد قاسم، سيجد أن الحوار في نصوصه الروائية بنية نصية مركزية في العالم الروائي الممتد على مساحة زمنية ومكانية تتخذ منحى التأريخ لمشروع نهضوي كبير ناهض على الارض، ومؤسس لما يمكن ان نسميه بعاصمة الحب الاخوي، وهي عمان جاعلا من بنية الحوار رافعة إن جاز التعبير للكثير من الاحداث، والكثير من الشخصيات التي اصطرعت بانية سجالها، وجدليتها في المحتوى الروائي، وكان الحوار كفيلاً بوصفة بنية نصية بتفسير الكثير من الظواهر، والتحولات، والاحداث التي عصفت باجواء الرواية، وهي تنضم كحواريات لأجواء تعدد الاصوات، وغناها ودورها في اثراء النص.

وقد كان الحوار المباشر الخارجي (الديالوج) من أهم سمات محتوى الزوبعة. وكانت الاحداث المفصلية الكبرى التي اتكأ عليها في ترسيم زمان، ومكان هذه الاحداث في الرواية تستوجب، بل وتملي على المؤلف ان يحمل الشخصيات في هذا العمل الكبير مهمة اقامة معمار الصراع في الرواية بواسطة الحوار الماتح من تعددية في اللهجات، وفي اللغات بوصف أن هذا الصراع الروائي يماثل الصراع الطبقي الايديولوجي الذي يدور في المجتمع، وكما يقول باختين القائل بأيديولوجيات النص الأدبي المدعمة بوحدات من وعي تنطلق من الانا الساردة التي ترعى الحقائق الايديولوجية في النصوص، وتصنع منها ذوات أخرى متكلمة ومتحاورة، فالعلاقة وطيدة بين الوعي الايديولوجي واللغة، وأن اختلاف طبقة عن أخرى يجد تمظهره المتباين في اختلاف الوعي الأيديولوجي المتجسد في اللغة، فلغة

الفلاحين تعبر عن وعيهم وايديولوجيتهم، وكذلك لغة الطبقات الاخرى، ليصير العمل الأدبي بنية كلامية على درجة عالية من التنظيم ومشبعة بالأيديولوجيا.

لذلك فقد حمل الحوار الخارجي في رواية الزوبعة الكثير من خصوصية البيئات والأمكنة التي وسمت أبطالها بسماتها، وهم يخوضون غمار صراعهم. وحيث تصبح البيئة واللهجة من اهم ادوات انبناء هذا الصراع الذي سيبني بدوره معمار جدله الخاص بين الذوات وبين المواضيع. وحتى وعندما يكتنف هذا الحوار بمتن توضيحي من السارد العليم بواسطة تقنيات تيار الوعي الذي كان يعطي احساساً بحضور المؤلف الواضح إلى حين الوصول إلى الحوار المباشر الذي سيغني في هذه الحالة من حضور المؤلف بشكل كلي او على نحو واضح،.) ولعلّ هندسة الحوار الذي دار بين زعل ومرزوق، يرسم خصوصية انبناء الحوار في رواية الزوبعة، وتكرار هذا الترسيم على نحو يشي بثبات ترسيم هذا الحوار، من صفحة إلى اخرى، وبحضور السارد العليم موضحاً، ومفسراً في الاسطر التي تسبق الحوار. وعودته إلى هذا الحضور عندما ينتهي الحوار، ثم العودة للحضور من جديد بتوظيف تقنية تيار الوعي الخاصة بالسارد العليم، والمرتبطة به اكثر من ارتباطها بالشخصيات المتحاورة، يقول السارد: " معاً تاريخهما حكاية جميلة، وفي انفرادهما تأملات مقيتة، وذكريات صدئة، يزركشانها بالمجاملة، وواقع مخنوق بالبؤس، والذنب والضجر، حيث يمهد السارد العليم، وهو يحضر في هذا الترسيم المسبق للحوار والذي يفرض من خلاله رؤيته لحياة المتحاورين، ولاجتماعها معاً او انفصالهما عن بعضهما بالانفراد، ويمهد للحوار الخارجي الذي سيحمل خصوصية لغة ولهجة المتحاورين، والتي ستؤشر إلى أحد اوجه الصراع الطبقي في هذه الرواية.

– تصدقوا يالربع، لما عبرنا اليتم. تغبر الوادي مثل غبرة الامابة، تَذّكر يا شيخ؟

– أي.

– ولما أشرفنا على الترك، حسبونا هوينا عليهم من السما.

– ايام وعدّت.

– عّدى الصعب يا شيخ

– منّ يدري؟

لقد استطاع الحوار في رواية الزوبعة أن يكون حاملاً معرفياً للصراع بين الاجيال وبين القديم والجديد، وان يكون على ألسنة شخوص الرواية مجتلي لافكار النهوض، والتحرر التي كانت كامنة في رحم الحاضر، وبدأت تؤشر إلى الآتي من رحم المستقبل، وقد كفت السارد العليم مؤونة التنظير لهذه الافكار بشكل مباشر، وواعظ، فجاءت في ثنايا الحوار حاملة أبعادها المعرفية بشكل لا ينبو عن النص، ومؤشرة إلى ابتداء خروج المجتمع العربي من بداوة وصحراوية وترام على الأطراف، إلى عهد حكومة وجيش يأتمر بقيادة الانجليزي، وقادر على الوصول إلى أي مكان في ساعات قليلة، وفلح يحتمون بالحكومة، ويعطونها اكثر مما يعطون شيوخ القبائل، فقد بدأ الفلاحون يحتلون مشهد الالتفاف حول الحكومة، في منطقة الجبيلية، وهي منطقة زيزياء القريبة من مادبا، حيث تشنجت تعابير درداح وهو يرى رمز هذا التحول نحو الزراعة، والاستقرار، قادماً، فتشنجت تعابيره، إلا أنه أبدى

عدم اكتراث بالموضوع، ذلك أنّ جاءه ثلاثة هجّانة من الفيلق العربي، أدرك مع قدومها أنّ سرايا الفيلق العربي بقيادة الانجليزي بك قادرة على الوصول إلى مضارب الجبيلية في ساعات، ما دعاه إلى التصريح بمرارة:

– هالحين ما تصهل الفرس، يزمر الاوتمبيل، وويش تنفع البواريد قدام مدافع الاجليز، حيث يعكس هذا الحوار، وهو مقطع مجتزأ من حوار طويل الصراع الذي يدور في مجتمع يتحول من البداوة إلى الفلاحة ذات العلاقة بالزراعة والاستقرار، حيث سيكون الريف بكل مفرداته هو: البديل الموضوعي لحياة تناهبتها البداوة، وما الإلحاح على القيادة الانجليزية لهذا الفيلق العربي الا من اجل ربط هذا التحول بالكولونيالية التي امتلكت مشروعها، وخطابها، وأفكارها في المدينة والتحضر بجوازاة مشروعها الاستعماري في المنطقة وبما يخدم مصالحها، وارتباط كل ذلك بالدرك الذي هو رمز للسلطة التي ستبسط نفوذ الحكومة، وقانونها ملزمة الجميع بالامتثال للقانون.

لقد حمل هذا الحوار الدائر حول هذه التحولات المجتمعية خطاب فئة عريضة من الناس الذين أسسوا حياتهم وفق معطيات الحياة القبلية، ولم يعد بمقدورهم مقاومة التحول القادم ما يعني عدم الاكتراث إلى حين من الزمن وهذا يعني أن هذا الحوار قد أنشأ خطابات حول هويات قيم معمار صراعها بين الانا والاخر مهما تسمى، ومهما تتعدد، وان العمل الادبي يحتمل في هذه الحالة إنتاج تمثيلات الواقع المنتجة للوجود الواقعي، رغم المباعدة التاريخية في إنتاج هذة التمثيلات وهي من بين النصوص الأيديولوجية التي تعيد انتاج الواقع بابعاد التاريخ، ثم يربط ذلك باستدعاء الواقع، وتمثيلاته. وهنا فان الحوار قد اقام صيغة مقاربة للمعطى التاريخي المشبع بالايديولوجيا المنتجة عبر النص، وبالواقع الذي يقوم النص باعادة انتاج تمثيلاته، وبالتزام شروط التوهم في بناء النص ابتداءاً.

وتتميز حوارات الزوبعة بانها تعكس تعددية مجتمع الروائي حيث يحتفظ الحوار لكل فئة من الفئات التي تدير الصراع في هذه الرواية بخصوصية اللهجة واللغة، فكان الحوار ينبني في انبنائه عن هويات المتحاورين، من البدو أو من أهل المدن أو من الشركس الذين يسكنون عمان. فهذا مقصود الشركسي وزوجته يحاوران جرير بلهجة عربية تؤشر إلى انهما من الشركس مثلا، بإسقاط أل التعريف من الكلمات العربية:

– ولك شو جابك انت نص ليل.

– جاي اعزمك نسهر.

– شو نسهر بنص ليل .

– لعاد ايمته؟ بنص النهار؟

أحس مقصود بأنه اغتسل من الدنس وقلبه ينتشي من غير خمرة بمسرة باغتته، وهو على غير استعداد، وين ماخد أنا..؟ وهنا فإن مثل هذا الحوار يؤشر إلى قدرته على إعادة تمثيلات الواقع الحضاري، والعرقي للشخوص مثبتاً قدرة اختلاف اللغة في الحوار على توسيم الشخوص بسمات تشير إلى أصولهم، وأعراقهم وخصوصيتهم التي تسهم في بناء معمار الرواية وفق حوارية قائمة على تنوع الأصوات وتعددها من وجهة، وعلى انغماسها في المعيش اليومي الذي تصبح جزءاً

من تجربته، وليست مجرد عاكس لهذه التجربة الحياتية التي يعاد رسمها في النص الروائي مشبعة بأيديولوجيا الصراعات المحايثة.

فهاهو مقصود الشركسي في حوار آخر مع جرير أحد موظفي الحكومة الذي قال له معتذراً ومؤنباً:

- ولك ما لقيت توقع غير مع انجليزي بريجدير.

- شو هاد بريج.

- يعني زعيم.

- إذا هو زعيم انجليز، أنا زعيم شركس، قالها مكابراً، أضاف وهو يشيح عن جرير: روح اعمل إلي واسطة وإلا بدوه يضل أنا هون.

ومن مظاهر أدلجة الحوار في هذه الرواية أيضاً، الإشارة لوعي الشخصيات المتحاورة على الصفحات، وتراتب هذا ما بين الآخر الممثل بالإنجليزي وابن البلد الممثل لفقه عشيرته وقبيلته، فهاهو القائد الإنجليزي يؤثر الحوار مع أحد شخوص الرواية البدو الذين تجندوا في الجيش كغفر للصحراء بالإنجليزية إمعاناً في التعالي عليه، رغم معرفته بالعربية التي يتكلم بها المجند فندي قائلاً له:

- العسكرية أوامر لا تناقش.

- أدري.

- الولاء لها يتقدم الولاء للعائلة، والعشيرة، والقبيلة.

ففي هذا الحوار مضمرات تؤشر إلى أن احتداماً سيجري في نفس وذات فندي بين الولاء للنظام العام، والقوانين العسكرية والمدنية التي تؤسس لمفهوم الدولة، وبين الانتماء والولاء للعائلة والعشيرة والقبيلة.

وفي موضع آخر من الحوارت العديدة التي تحفل بها هذه الرواية يساجل الموضوع القومي واليساري فكراً وممارسة، كما يبرز معجم سياسي يشتمل مفردات: كالانتهازي والعلماني، والقومي، والاستقلال، والحزبية، في سجالات تتناول موضوعات التحرر والاستقلال والتنظيم الحزبي. وتتدرج في المتن الروائي بحيث تصبح جزءاً من المحتوى النصي الذي أشارت جوليا كرستيفيا إليه بكونه: تقاطع أنظمة أيديولوجية تدخل حيز الخطاب المختار بوعي مسبق، ومحايث في سجال مع الخطابات، والأيديولوجيات الأخرى في السياق النصي والذي سيدخل حيز تعدد الأصوات فيما أسماه باختين بالحوارية، التي تحقق انتماء الخطاب المزدوج إلى الأنا والآخر في فضاء تعالق حواري تكون فيه الكلمة مشبعة وليست مجردة، إذ أنها تتوزع في مظاهر متعددة ضمن تعددية السياقات الروائية المختلفة.

والناظر في هذا الحوار الذي حمل بالأيديولوجية النصية والذي دار بين جبران والدكتور صبحي الذي زمجر فيه قائلاً: نحن أصحاب عقيدة وطنية، لا تخلط الأمور يا جبران، حتى الشيوعين ما بقولوا إنو الغاية تبرر الوسيلة، بدك ايانا نحنا القوميين نقولها:

.....

- صحيح أنا علماني، بس هادا ما بعني اتمثل باللي كتبه واحد انتهازي، لا عنده قيم ولا خلق......

- لازم تفهم انو ثوابتنا بتضل ثوابت، سواء كان فيه احتلال وإلا حصلنا على الاستقلال، وأهم ثوابتنا، بل الثابت الوحيد اللي ما ممكن يتغير، إنوه بلادنا بتشكل

وحدة طبيعية لا يمكن تجزئتها ولو قسموها المحتلين ألف قسم.

الناظر في هذا الحوار المشبع والمحمل بالأيديولوجيا الفكرية، يجد أنها قيمة موضوعية تسمح بقراءة موضوعية للواقع الاجتماعي، تعطي آثاراً معرفية تبتعد عن الوهم الأيديولوجي المحسوم موصولة إلى مقام المعرفة التي قد تندد بالأيديولوجيا العامة كما نرى في هذا السجال حول الثوابت، والقومية، والعلمانية، وشعار: الغاية تبرر الوسيلة، هذا الشعار اميكافيلي، وحيث تتبدى خريطة صراع الأفكار بما يشي بالاتساق الأيديولوجي أو التعارض دون أن يعني ذلك مواقف محسومة، ولكنها رغم ذلك تؤشر إلى أبطال إيجابيين باحثين عن الخلاص العام.

وهنا فإن الحوار في النص الروائي يساهم في بناء وحبك معمار الرواية بوصفها عوالم متعددة، وتمتد على مساحات، ومسافات زمنية ومكانية، وفي التوفيق بين مفردات هذا المبنى الروائي الكبير، سواء أتعلقت بالسرد أم بالمحتوى أم بالمغزى أم بجملة التعارضات والتجاذبات التي شكلت أيديولوجيا النص قيمة معرفية في المحصلة ذات صلة بالتشكيلات الاجتماعية والثقافية، والسياسية التي أنتجت أزمات مجتمع الرواية السائر نحو التحرر والتحضر والتمدن، ليكون الحوار بذلك جزءاً من تنظيم الحبكة الروائية، فكل ما يقوله شخص لآخر في وقت وزمن معينين، يسهم في إحداث تأثير خاص يطور مضمون الرواية.

ومن هندسة الحوار اللافتة في ثنايا هذه الرواية، اتخاذ الحوار سمة الصوت المنطلق من ثنايا السرد دون أن يشتبك هذا الحوار بمحاور على وجه التحديد، وقد اتخذ هذا الحوار في معظم الحالات التي ينطلق فيها من ثنايا السرد شكل رد فعل لشخصية ما من شخوص الرواية، بحيث يؤشر رد الفعل هذا إلى موقف خاص بحمولة من الوعي الممتزج بالفكرة والطباع، والأحاسيس المتصلة بموقف معين على وجه التحديد، ومثاله من النص: الصوت الحواري التي انطلق به أنور الطامح للتدخل في شؤون الدولة، وادارة البلاد إبان حكم الملك غازي في العراق: شوف شو صاير، كل واحد عامل دولة لحاله، لو كان فيه بعض نظر ما يندز سلاح، ورجال يحاربوا الإنجليز في فلسطين. وفي مثل هذه الحوارات فإن تأثير المؤلف المتوهم يتبدى في دفع الأحداث وفي الدخول إلى أعماق الشخصيات للكشف عن رؤاها بما يؤشر إلى امتداد سلطة المؤلف على شخوصه الذين ينطلقون بالأصوات الحوارية من عمق خريطة الأحداث دون انتظار لاستواء المحاورة كما ينبغي أن تكون في حالة أن يحتمل السرد إنبناء محاورة مكتملة الأركان ومرهونة المشهد وكأن خطاب هذه الأصوات موجه بوعي المؤلف، وسلطته، ورؤيته الفكرية المشبعة بجو من أدلجة الخطابات المتصارعة غير المحسومة نتائجها، بوصف أن المؤلف المتوهم هو راعي هذه الأيديولوجيات المحتدمة سجالاً في ثنايا النصوص.

على أن المؤلف لا يترك مثل هذا الحوار الطالع من ثنايا السرد دون تعليق أو توصيف، بسبب من رعايته المفترضة لحوارية روايته إذ يقول: في قراراته كان يشعر

–ويقصد انور هنا – بالغيظ من اليهود والفلسطينين معاً، كلاهما خاسر، وإن كان اليهود أقل خسارة طالما

أنهم يحظون بدعم الإنجليز...، لو نجحت مساعيه مع الطرفين وحل السلام على يديه، لاستعادة حظوته عند الملك، وارتفعت أسهمه عند الانجليز، وأما وقد عاد بخفي حنين...

وفي مثل هذا التوصيف فحرص المؤلف واضح على التوغل في أفكار الشخصية وعواطفها بوصفها بنية متكاملة، يؤدي تكامل وحداتها إلى تكامل النص في النهاية، فتكامل النص يبنى من تكامل أجزائه.

بل إن المؤلف وهو يرعى حوار شخصياته يبني في ثنايا السرد مرافعاته التي تدعم او تدين هذه الشخصيات محاولاً النفاد إلى أعماقها فكراً، وذهنية عقلية، مراعياً بيئة الشخصية ولهجتها، وخصوصيتها الحضارية، بما يحقق وضوحها، وبطوليتها النصية، يقول مستكملاً حديثه وتوصيفه لشخصية انور: مع هذا لم يفقد الأمل في استعادة حظوته، ولا الحلم في ارتقاء مكانته، إنه ليس رجلاً عادياً حتى يستكين، بل رجل دولة منذ تأسست الدولة.

ومن سمات هندسة الحوار في رواية الزوبعة مراعاة اشتراطات اللهجة التي تؤشر إلى تعددية مجتمع الرواية بتعددية اللهجات التي تجعل لكل شخصية حوارها الخاص الذي يميزها ويشير إلى منبتها الجغرافي، فهناك اللهجة المدنية، والشامية، والعراقية التي راعى الحوار شروطها أثناء سرد الحوار، وكتابته، بحيث أن الحوار يشي ببيئة المتحاورين، وخلفية التقائهم في مقطع نصّي بعينه.

ومثل هذه الخصوصية في انبناء الحوار تؤكد أن لكل شخصية من شخصيات الرواية ثقافتها، وكيانها الذهني، والنفسي الذي تكون اللغة المحكية أحد أهم مفاتيحه، ما يعني أن المؤلف يعرض شخصياته عرضاً حياً، جاعلاً حواره يحاكي الحياة الواقعية إمعاناً في تصوير طبائع وسمات هذه الشخصيات المستجيبة لما يُملى عليها من حوادث ما أغنى الرواية وأثراها.

واستكمالاً لحوارية النص وأدبيته بتعددية أصواته التي تقيم معمار صراعاته الأيديولوجية فإن حوارية أخرى تنبني من خلال الاتكاء الحواري على أجناس أخرى: كالقصائد الشعبية بالإضافة إلى الخطابات الدينية والسياسية والتي أسماها باختين بالأجناس الدخيلة، ومثالها من الرواية مغناة الأرياف التي كانت تغنى في سيف الحجاج، أحد قادة عز الدين القسام، إبان ثورة فلسطين على الانتداب البريطاني ووعد بلفور، يا حلالي يا مالي، حاملين أحسن بارود.. والوسط من الفشك مليان.

وتنماز بنية الحوار في رواية الزوبعة باستجابتها لمضمرات التابو سواء أتعلق ذلك بالدين أم بالسياسة، حيث تتضمن هندسة الحوار مساحات من فراغ، غير مكتنفة إلا بالمعنى المضمر الذي يؤشر إليه الحوار، جاعلا المتلقي مشاركاً في إنتاجية هذا المعنى ومتكهناً بالحوار المفترض في مثل هذه الحالة، ما يعلي من شأن أفق توقعات المتلقي التي ستتلائم والحال كهذه مع معطيات هذا الحوار الحاضرة والغائبة مستلاً معناها، ومغزاها النهائي، ومثالها في النص: الحوار الذي دار بين أبو جميع القائد العسكري، ومجموعته الذين اتخذوا من أراضي عائلة عبد الهادي في يعبد قاعدة لهم، للثأر من القسامين وبخاصة سيف الحاج.

– شو انا؟

– قايدنا سيدي.

– ما هو قصدي، شو ديني يا فهيم.

– ...

– مسيحي، ورح أفرجيكم كيف المسيحي بطيع الأوامر، أنتم مسلمين، آه مسلمين، ولا مش مسملين؟

- مسلمين سيدنا.
- ولما يجي الدور على المسلمين انتو من أي دين.
- ...
- دين العسكرية، مفهوم، العسكري بطيع أوامر القايد لو كان مجوسي، مفهوم.
- مفهوم سيدنا.

إن هذا الحوار يقودنا حين النظر فيه إلى البحث أيضاً فيما وراء مضمراته التي تركت بفراغ منقّط مدركين سلوكات الشخصية العسكرية هذه التي تحاور جندها من أجل اتمام مهمة بعينها، وباحثين أيضاً عن الأسباب التي تدفعها للأقدام على فعل ما دون غيره.

ما يعيدنا مجدداً إلى مربع حوارية النصوص، وأدلجتها بالاستناد إلى هندسة حوارية، تلقي الضوء الوفير على فكر وذهنية حملة المشروع التحرري النهضوي العربي، وعلى مفاصله وبناه الاستبدادية التي جعلت مشاريع الاستقلال ذاتها في محصلة الصراع والنضال والعراك وصولا إلى الاستقلال مشارع همّشت التطور الاجتماعي، والتقدم الانساني، وما يمكن أن نسميه بالعمق أو المنخفض الاجتماعي لصالح البنى العليا لمشروع النهضة، والتي ظلّت تراوح مكانها أيضاً على السطح السياسي، ما يجعل مضمرات هذا الحوار مبررة على صعيد الأثر المعرفي، وعلى صعيد الحوار المهندس وفق حوار يراوح ما بين المنطوق والمضمر، ولعل في مثل هذا الحوار ما يؤكد أن الوظيفة الأيديولوجية للفن هي: في التشديد على التضامن الإنساني في المحصلة ضد النزوع الفردي الذي يؤدي إلى التفسخ، والاستبداد جاعلة الكتابة كما لو كانت شكلاً من أشكال الفعل.

ومن اللافت في انبناء الحوار، وهندسته في رواية الزوبعة هذه، أن يأتي السارد العليم بمجموعة من آراء الشخوص التي حملتها الحوارات حول قضية ما، ويأتي بها دفعة واحدة، دون تحديد القائل على وجه التعيين، بل تسند إلى مجموعة من الذين تحاوروا وخاصة في القضايا السياسية العامة التي كانت تعصف بالبلاد العربية: " امبارح اعتقلوا واحد كان فاتح على إذاعة برلين، وصادروا الراديو، وسكروا محله بالشمع الأحمر"، "في واحد مات تحت الضرب لأنوه موزع صورة كلوب"، يا عمي شو احنا حتى نعلن الحرب على ألمانيا، بس هيك بدوه كلوب.

بل إن بعض هذه الحوارات التي انصبت على القضايا العربية الساخنة وامتلأت بها الراوية قد حملت ملامح السخرية، والحس الفكاهي، وكانت سخرية سوداء من مآلات الأحداث العاصفة " فها هي سميحة وهي تحاور أنور حول مصير المفتي، وهو: الشيخ أمين الحسيني تتلقى منه إجابة مفعمة بالسخرية وحس التشفي".

- اش المفتي يا سميحة؟! والله اني بشفق عليه، ما هو عارف لمين يبيع لفته... وقد جعل هذا الحوار مشاعر سميحة تميل نحو الاشمئزاز من انور جاعلته يندم على منطوقه هذا، والمؤلف بهذا التوصيف لرد فعل سميحة إزاء ما يقوله أنور واصفاً الحال التي تؤول إليها الأحوال العربية ومسارات القضية الفلسطينية، إنما يعبر عن موقفه وأفكاره التي تتخذ سمة وصفة الثبات رغم هول المتحولات، فلو تساقط الآخرون، وتآمروا فأن ذلك لا يعني أن يسقط الفكر، ويسقط الوعي ويتهاون الناس شركاء في التواطئ، وفي القبول بشروط الاستعمار المتعسفة، وهنا فإن النص يؤثر كما في سياق مشابه إلى كيفية تشكل الذات من خلال ظواهر وعمليات وأحداث تاريخية مختلفة.

وبعد فإن هذه الورقة النقدية هي غيض من

فيض ما هندس به الروائي زياد قاسم روايته الكبيرة الزوبعة، قد اكتسب الحوار هندسة تعبيرية استوت على سوقها، وتواترت من صفحة إلى اخرى ومن جزء إلى آخر جاعلة الحوار رافعة من روافع الأثر المعرفي الذي أراده الكاتب حاملاً لأحداث تاريخية كبرى عصفت بالمنطقة العربية، وعكست موقف المبدع ومواقف شخوصه من هذه الأحداث على ارضية من التجاذبات والتعارضات التي أقامت جدلها في محتوى الرواية بين الذات والموضوع، موحية في المحصلة بموقف واع من هذا الواقع الموضوعي الذي لا يساوي الواقع على صعيد ادبية، وفنية العمل الابداعي، ولكنه يكمل نواقصه بالتأشير إلى المخبوء الكامن المفترض أن العمل الابداعي يجليه ويستشرفه بهذا الموقف الواعي الذي يسبق الممارسة النصية الابداعية ويصاحبها معاً، بما يسمح بمساحات من التأسيس المعرفي تحتمله الرواية دون أن يخل ذلك بادبيتها، وجماليات تلك الادبية التي انبنت على استرجاع تاريخي ملهم.

ثمة ملاحظة أخيرة، بالنظر إلى حجم هذا العمل الابداعي، وبالنظر إلى كونه يمتد على مساحة زمانية ومكانية كبيرة، فقد جاءت الحوارات في الكثير منها على وتيرة واحدة، وتتشابه من حيث معمار انبنائها اللغوي الملتزم باللهجات، وظروف الشخصيات المتحاورة، هذا بالاضافة إلى ان المؤلف قد بسط بعض الحوارات كثيراً دون ان يهندسها كثيرا على صعيد المعمارية الفنية، وكثيراً ما انبثقت من السرود دون سابق تمهيد وكأن السارد العليم على عجلة من أمره.

* ناقدة أردنية

الهوامش

× قاسم، زياد، .2003 الزوبعة، منشورات أمانة عمان، ط.1 ج5
× قاسم، زياد، .2002 الزوبعة، منشورات امانة عمان، ط.1 ج6
× فريحات، مريم جبر، .2005 التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية، سلسلة كتاب الشهر، وزارة الثقافة، ط.1 عمان.
× الشمالي، نضال فتحي، .2002 تجربة زياد قاسم الروائية، دار وائل للنشر، ط.1 عمان.
× كرستيفيا، جوليا، .2001 شعرية محطمة، ترجمة وائل بركات، نوافذ، النادي الأدبي بجدة.
× حافظ، صبري، .1982 التناص وإشاريات العمل الأدبي، ألف، مجلة البلاغة مقارنة، ع.4 القاهرة.
× راغب، نبيل، موسوعة الإبداع الإبداعي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1
× فاتح، عبد السلام، .1999 الحوار القصصي، تقنياته، وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
× بحراوي، حسن، .1990 بنية الشكل الروائي والفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت.
× رضوان، عبدالله، .1996 أدباء أردنيون، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الينابيع للنشر، عمان ذ الأردن.
× حسين، سليمان، .1999 مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط.
× مورجان، تشارلس، .2000 الكاتب وعالمه، رجمة محمد شكري عياد، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط.
× باختين، ميخائيل، .1985 المتكلم في الرواية، ترجمة محمد برادة، مجلة فصول، مج 5، ع.3
× القواسمة، محمد عبدالله، .2006 البنية الزمنية في روايات غالب هلسا من النظرية إلى التطبيق، منشورات وزارة الثقافة، ط.1 عمان.
× اللباني، محمد اسماعيل، .1999 رواية تيار الوعي، أدوار الخراط نموذجاً، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.
× إيجلتون، تيري، .2005 النقد والأيديولوجية، ترجمة فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
× إمبرت، أنريكي أندرسون، .2000 القصة القصيرة بين النظرية والتقنية، ترجمة علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، د.ط
× معتوق، محبة حاج، .1994 أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت.
× الدليمي، منصور نعمان، .1998 إشكالية الحواريين النص والعرض في المسرح، دار الكندي، إربد.
× مقلد، طه عبدالفتاح، .1975 الحوار في القصة، والمسرحية، والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة.
× بغورة، الزواوي، .2005 الأنطولوجية التاريخية والمسألة التأويلية، فصول، ع.66
× حليفي، شعيب، .2005 المتخيل والمرجع، سيرورة الخطابات، فصول، ع.66

المكان وعلاقته بالناس في رواية أبناء القلعة

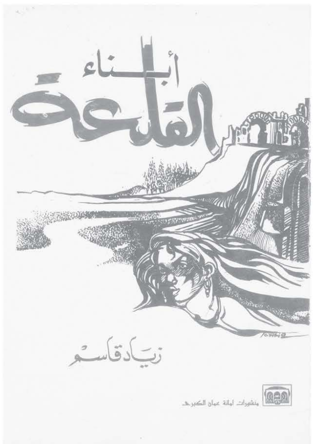
■ د. محمد عبدالله القواسمة *

يعدّ المكان من المكونات الأساسيّة التي تتبني عليها المغامرة المحكية، فهو المجال الحيوي لحركة الشخوص، والأرضية التي تجري عليها الأحداث، والعمود الفقري الذي يشدّ أجزاء الرواية بعضها ببعض؛ لهذا فإن تعيينه يشكّل البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي، وتنهض به في كل عمل روائي.

أدرك الروائي زياد قاسم أهمية المكان في الرواية، وضرورة تعيينه، وبخاصة في روايته أبناء القلعة، فجاء تعيينه مباشرة في العنوان والافتتاحيّة.

ففي العنوان أبناء القلعة إشارة واضحة إلى أنّ الرواية تحكي عن شخصيات تنتمي إلى مكان معروف جبل القلعة، أحد الجبال التي تقوم عليها مدينة عمان العاصمة الأردنية، وهذا ينبئ أننا إزاء رواية تهتم بالمكان وعلاقته بالناس، رواية تبرز دور المكان في بناء الرواية، وفي جمع شمل شخصياتها، رواية تظهر أنّ " المكان نفسه لا يمكنه أن يقوم بمعزل عن تجربة الإنسان أو خارج الحدود التي يرسمها له." (1)

وفي الافتتاحية يبدأ الوصف الموضوعي للمكان، وصف يقترب من وصف رحالة مرّ به مروراً عابراً؛ فالعين الواصفة لا تبدأ من القمة بل من الأسفل حيث السيل هو الفاعل المؤثر في المكان، وعلى جانبه الأيمن يقع المدرج الروماني، وعلى جانبه الآخر يقع جبل القلعة الذي تشق سفوحه ثلاثة شوارع، والشارع العلوي هو الذي يحيط برأس المنحدر، وهناك "يجثم أكبر أثر في المدينة صنعته الطبيعة وصقلته أيدي السكان: القلعة" (ص13).



من خلال الافتتاحية تتبدى لنا علاقة الشخصيات بالمكان بأنها تقوم على الخوف، وتدعو إلى اليقظة والحذر؛ فالشتاء شديد ذلك العام، والمطر يتساقط بغزارة ليصل منسوب المياه في السيل الذي يتمدد تحت أقدام جبل القلعة إلى حدّ يخشى أن يتجاوز مستواه الطبيعي، فيهدم الأكواخ والمنازل والخيام التي أقيمت على جانبيه، فقد بلغت المياه حدّ السيل والقلعة لا توفر لأبنائها الحماية والأمن كما هو متوقع بل إنّها تقف لا مبالية بما قد يحدث، منطوية على ما فيها من أعمدة ومعابد وساحات وأضرحة، ومن فوق سورها الحجري تظهر المدينة صغيرة بعيدة، وفي القاع يبدو

المدرج الروماني أقل حجماً مما هو عليه، والسيل في الوادي يتدفق في مجراه، تتلوى مياهه الطينية العكرة ويتلاطم فيها هدير كالرعد، والناس من حوله يراقبون صخب الطبيعة بفزع وذهول؛ فقد حد السيل في عمان" (ص13).

ويتجاوب وقع الطبيعة الصاخب مع حركة الرواية، وكأنه نذير شؤم لما سيحدث لعائلة شمس الدين التي يشغل أفرادها معظم أحداث الرواية، إذ تنقلب السيارة التي تقلّ أبنتيه عند اصطدامها بشاحنة على حدود المدينة الشرقية، فتموت ابنته حكمت وزوجها صلاح، وتقطع ساق ابنته فوزية.

وإذ بدا المكان قاسياً في ذلك الشتاء بسبب بلوغ المياه حد السيل، فلم يكن كذلك فيما بعد بل إنّه غدا معطاءً وكريماً يوفر الأمن لسكانه على الرغم من فقره وبؤسه وضيق مساحته؛ إذ يلجأ إليه كثيرون من المضطهدين والمهجرين؛ فيجد فيه الشراكسة موئلاً لهم بعد تلك المصائب التي تعرضوا لها في وطنهم، وتظهر تلك القصيدة التي كتبها شاعرهم حاج برزخ جراندوقه، مأساتهم وحنينهم إلى مكانهم الأول الوطن:

»نحن الآن نهجر الوطن دون أن تفارقنا أحلامنا بالعودة إليه

نهجر الوطن مرغمين، متلفتين إليه

عسانا يوماً نعود إليه..« (ص9)

كما يجد فيه الفلسطينيون مكاناً آمناً لهم بعد نكبتهم الأولى عام 1948: "استقبلتهم المدينة بتلالها المكشوفة ووديانها الضيقة، وأطلالها المهترئة، فأسرع الناس إلى جوانب السيل والسفوح القريبة منه، ينصبون خيامهم ويرفعون عرائشهم ويبنون أكواخهم، ويخنقون ذكرى الهجرة في إرادة الحياة" (ص20).

لم يكن المكان ملجأ للناس الذين هجّروا من أوطانهم فحسب بل كان موئلاً للعاشقين عن أعين المتطفلين أيضاً، ففي جبل القلعة يكون معبد هرقل مكاناً للقاء فخري بحبيبته فاتن، وفي حضن التاريخ تشتد الرغبة بينهما فيندفعان في صراع أشبه بمصارعة قديمة كتلك التي كانت تجري أمام أعين القيصر: "هناك. في معبد هرقل، وفي تجويف حجر ضخم منحوت على شكل صدفة، انبطح معها، يتعانقان ويلهثان ويتأوهان، كأنهما يتصارعان حتى الموت أمام القيصر، وفي لحظة تعاظمت فيها الإثارة حتى كادت تفلت من عقالها. وقبل أن يقدما على خطوة أخرى في لعبتهما الخطرة، دفعته عنها ونهضت واقفة، تصلح من مريلتها السوداء وتنفض عنها الغبار: لأ. لأ شو اللي بنعمله" (ص83) يتماهى اللقاء هنا مع التاريخ، فالمكان حصين يحمي العاشقين من أعين الناس، ويحقق لهما الإحساس بالأمن والطمأنينة فهما في حماية التاريخ نفسياً وحماية الحجر مادياً، فلا غرابة أن تتعاظم فيهما الرغبة حتى كادت أن تصل إلى نهايتها.

وتنتقل عظمة المكان وشموخه إلى الشخصيات التي تعايشه فالرفاق البعثيون الأربعة الذين يعقدون اجتماعهم الأول عند سور القلعة يحسون بالنشوة والقوة وهم يرددون شعار: "أمة عربية واحدة ذات رسالة خالدة" وتمتلئ نفوسهم بالأمل في مستقبل مشرق بسبب وجودهم في هذا المكان الذي يمثل الحضارات القديمة: "إنّهم الآن وهم يشاهدون عبر الأطلال تاريخ المدينة وقوتها وخلودها، فإنّهم يريدونها أن تشهد لهم بأحجارها وأعمدتها ومعابدها على هذا اليوم الذي

نبضت فيه دماؤهم من بين الأطلال، عوالم في النشوء وإرادة في الارتقاء". (ص83)

ثم يبدأ المكان بالتغير، وتتشكل معالمه من جديد، فيتغطى سقف السيل وينشأ شارع طويل يمتد فوقه من غرب المدينة إلى شرقها، وبإنشائه تتغير أسعار الأراضي من على جانبيه، وتزول البساتين التي كانت تزهو بأشجار الرمان واللوز والإجاص ودوالي العنب، وتنطمس ينابيع المياه التي كان العشاق يتواعدون حولها، وتحلّ مكانها المحال التجارية، ومحطات الوقود، وورشات غسيل السيارات. وإن كان الخوف من حدّ السيل قد ذهب فقد حلّ مكانه الصراع، ونشب الطمع بين الناس، وزالت المحبة، واشتد الكره إلى حد الخطيئة؛ فمع تغير المكان يتغير البشر.

ويدفع هذا المؤلف إلى الإعلان صراحة إدانته هذا التغير: "لن يعرف الناس بأن الشارع بدخانه وحمق عجلاته أشد رعباً من حد السيل، وأنّ زواميره وصخب أسواقه أكثر ضجيجاً من هدير السيل. وأن الدخان والزيوت والوقود أكثر تلويثاً من أوساخ السيل.

لن يذكر الناس بأن السيل كان سلة ممتلئة بالخضار والفواكه والبيض والحليب. سيذكرون فقط شارع السيل بأسواقه المكتظة وبضائعه الغريبة المستوردة." (ص200)

ويشهد المكان تغير البشر من الفقر إلى الثراء، وتقلبهم بين قوة الإيمان وضعفه؛ فهذه الشخصية التي تدعى خليل يهاجر من يافا بعد النكبة، ويقيم مصنعاً للكازوز يسميه "منعش" ويتطور المصنع بعد استيراده الأجهزة الحديثة حتى يصبح المصنع الأول للكازوز في المنطقة، ويتعاون مع صهره أبي عبده ليحولا المطعم الذي اشترياه بعد أن أدركا عدم إقبال الناس عليه إلى ملهى أسمياه كازينو الشاطئ يسمح بتناول الخمر، بعد أن كانا متمسكين بأهداب الدين.

وكما أدان زياد القاسم مباشرة ما أحدثه الإنسان من تغير في بيئة سقف السيل فهو ينتقد ما شهدته القلعة التي غدت ترمز إلى المدينة كلها من تغير في نمط حياة الناس، ذلك التغير الذي أعقب انتصار أمريكا على اليابان وألمانيا النازية في الحرب العالمية الثانية؛ لقد أصبح "الناس سكارى يرقصون على أنغام الكوكاكولا" (202).

ويتناغم المكان مع الأحداث التاريخية التي شهدتها المنطقة، فتنطلق المظاهرات من جبل القلعة احتجاجاً على حلف بغداد، ويهتف المتظاهرون بسقوط الجنرال كلوب، ويهاجمون فندق فيلادلفيا الذي يقع أمام المدرج الروماني، ولا يسلم منهم كازينو الشاطئ لمنعش وشريكه أبي عبده، ويبرز أبناء القلعة في هذه التظاهرة، وبخاصة الرفاق البعثيون وطنيين أحراراً: "تتشبث الأرض بهم ويتشبثون بها" (ص112). فيسقط من بينهم رفيقهم برجس، ويبدو تفاعل الإنسان بالمكان واندماجه فيه حتى في لحظات الموت؛ فها هو برجس تتراءى له القلعة رمزاً للحرية قبل أن يقضي في حضن رفيقه فارس: "انفجر النور فيها حتى غطى الأرض، فارتجف جفناه من شدة الوهج" (ص112).

وإذا كان برجس قد قضى في إحدى المظاهرات السياسية فإن نايف أحد أبناء القلعة الذي أصبح طياراً حربياً يشارك في التصدي للطائرات الإسرائيلية التي هاجمت البلاد في معركة السموع التي حدثت على الحدود الأردنية الإسرائيلية قبل عام النكسة 1967م وقد هرع سكان القلعة ووقفوا على شرفات منازلهم ليشاهدوا الطائرات الأردنية، وهي تنطلق لتتصدى

للطائرات المعادية، فوزية شعرت بالخوف على نايف ابن شقيقتها حكمت التي قضت في حادث السيّارة.

كانت تقف على شرفة منزلها وأصابعها مضمومة على فمها، ويمهد خوفها للكارثة التي انتهت بتحطم طائرة نايف ومقتله، ويشارك في الحزن على الكارثة سقوط شجرة السنديان التي كانت تمدّ جذورها عميقاً في ثرى القلعة، ويتضاعف حزن أهل الحي، ويلتقون في منزل شمس الدين لتقديم واجب العزاء: "كل كبار الحي وشبانه ونساؤه وفتيانه. الحزن يجمع البسطاء تحت لحاف واحد" (ص402).

وفي حرب عام 1967 بين العرب وإسرائيل تنصبّ على رأس القلعة بين أطلالها التاريخية المدافع المضادة للطائرات، ولكن هذا لم يمنع من سقوط الصواريخ المعادية على المكان. في البدء قصف مطار عمان، ثم الديوان الملكي، ثم جبل القلعة، وأصابت المجموعة الأولى من الصواريخ سور القلعة، ويبرز رأي المؤلف مقحماً على ما حدث في قوله: إنّ القلعة "لم تهتز أحجارها" (ص410).

ثم دمّرت المجموعة الثانية منزل شمس الدين وهدمته على رأس فوزية، وكانت النتيجة أن خرجت فوزية سالمة ولكن دون ساقها الأخرى، ثم ما لبثت أن توفيت، وكأن موتها يجيء تمهيداً للمصيبة الكبرى، وهي احتلال الضفة الغربية وانتصار إسرائيل على الأمة العربية، وجاء ذلك في الإعلان الرسمي التالي: "انسحبت قواتنا إلى خط الدفاع الثاني، والاستعدادات اتخذت لاستقبال أبنائنا النازحين" (ص422).

نلاحظ كثرة لجوء الرواية إلى جعل المكان بما يملؤه من أشياء، وما يسوده من ظواهر طبيعية ينبئ بالحدث على عادة ما كان يحدث في الرواية الرومانسيّة؛ فعندما بلغ الماء حدّ السيل في بداية الرواية جاءت الشرطة إلى بيت شمس الدين لتخبره بما حدث لأفراد عائلته، وعندما تأتي الشرطة في الليل إلى بيت الأستاذ منصور لاعتقاله بسبب انتمائه إلى حزب البعث "كان الظلام دامساً، والطرقات ساكنة موحشة، وأعمدة الإضاءة على الرصيف حذرة متربصة، والساعة قاربت الواحدة بعد منتصف الليل" (ص387).

وتعرض الرواية من خلال المكان عادات الناس وحركتهم في شهر رمضان، فبعد أن تنطلق المدافع على جبل القلعة معلنة ثبوت شهر رمضان يبتهج الناس، ويهنئ بعضهم بعضاً بقدوم الشهر الفضيل، وتشهد أماكن الانتقال العامة حركة غير عادية؛ فالأسواق تزدحم بالناس عصر كلّ يوم، وتضج الشوارع بباعة السوس والخروب والتمر هندي، وبعد الإفطار تفتح المقاهي أبوابها، وتدبّ الحياة في المكان من جديد، وفي نهاية شهر رمضان يتهيأ الناس لاستقبال عيد الفطر. وما إن يهلّ حتى تنتهي الطقوس الدينية التي استمرت شهراً، وتفتح دور السينما أبوابها ليشاهد الشباب أفلام فريد شوقي وفريد الأطرش.

كما بدا الأبناء في حنين دائم إلى المكان والشوق إلى رؤيته فهذا فخري بعد أن قضى سنوات الدراسة في القاهرة يعود إلى المدينة فلم يشأ أن يذهب إلى المنزل مباشرة بل يتجول بالسيارة فوق السيل مع الأهل الذين استقبلوه ، وذلك لأنّ "السيل أصبح شارعاً اسمه "سقف السيل"" (280).

وكذلك بدا المكان عطوفاً على أبنائه، فإذا عادوا إليه بعد غيابهم الطويل يحتضنهم وكأنهم لم يتركوا فراغاً بغيابهم "كأنهم عاشوا أحداث السنين المنصرفة، في الحي والمدينة بكل دقائقها

وتفصيلاتها، بكل أفراحها وقهرها وأحزانها. فإذا بهم جزء من شروق الحي وجزء من غروبه وجزء من أمسياته ولياليه" (ص280).

يلاحظ أنّ مشاركة أبناء القلعة في الأحداث الروائية لم تتم على أرض القلعة، كما كانت الأحداث في رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ تتم في الزقاق نفسه، مما أضعف من خصوصية تميزهم عن غيرهم من شخصيات الرواية الأخرى، كذلك فقدت القلعة بعض خصوصيتها عن يرها من الأماكن، فلم تكن "خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها، وهواجسها، ونوازعها، وعواطفها، وآمالها، وآلامها.." (2).

أي أنّ المكان الروائي لم يكن متورطاً في الأحداث الرئيسة، وهذا يفسّر كثرة الشخصيات في الرواية؛ فقد أحصى الدكتور عبد الرحمن ياغي في كتابه في النقد التطبيقي ورود أربعين شخصية في الرواية" (3)، كما يفسر كثرة التفاصيل عن الشخوص والأحداث، ووجود مدن كثيرة انتقل إليها أبناء القلعة كدمشق والقاهرة وبيروت، ففي القاهرة يمضي فخري مدة طويلة وهو يدرس في جامعتها، وفي دمشق يلتقي فارس بفتاة تدعى تريز، وفي بيروت يسهر عودة النمر ويعاقر الخمر مع زملائه ووكلائه في ملهى، وفي مدينة الرصيفة القريبة من عمان يظهر فخري بسيارته وإلى جانبه حبيبته فاتن، كانا يتجولان وهم يتبادلان قضم أوراق الخس، كذلك لا ننسى أنّ الحدث المهم الذي فجر الأحداث في الرواية، وهو انقلاب السيارة التي حملت ابنتي شمس الدين جرى بعيداً عن جبل القلعة، وهنالك أحداث أخرى شهدتها أماكن قريبة من الجبل كالمدرج الروماني، وفندق فيلادلفيا، وشارع الشابسوغ، وربما يكون السيل الذي يقطع المدينة من الغرب إلى الشرق أكثر بروزاً من جبل القلعة الذي انتسبت إليه شخصيات الرواية؛ فما جرى من تغيير عليه أثر كثيراً في العالم الروائي برمته حتى إنّ الرواية تبدأ به بقولها: "حد السيل" تعبير قديم استخدمه أهل المدينة للإشارة إلى وصول منسوب المياه إلى الحد الطبيعي للمجرى" (ص13).

في النهاية يمكن القول إن رواية أبناء القلعة لا تنحصر أحداثها وشخصياتها في مكان محدد، فهنالك أماكن كثيرة وردت خارج المكان الرئيس القلعة سواء أكانت أماكن انتقال عامة كالشوارع والمقاهي والحانات والمطاعم، أم أماكن انتقال خاصة كالبيوت والبنايات؛ فلم يكن هم الروائي التركيز على المكان الروائي، وبث الحياة فيه من خلال تفاعله مع الأشياء والأحداث والناس بل كان همّه أن تكون روايته صورة للمجتمع في أواسط القرن العشرين، ووسيلته لبعث الوعي بالحقائق التاريخية والاجتماعية التي شهدها الأردن، وتأثرت بها المنطقة العربية في تلك الفترة.

***ناقد أردني**

إحالات

×زياد قاسم، أبناء القلعة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1998، في 422 صفحة من القطع الكبير.

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء. الزمن. الشخصية، بيروت؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990.

(2) عبد الرحمن ياغي، في النقد التطبيقي، عمان : أمانة عمان الكبرى، 2001.

(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1998 (سلسلة عالم المعرفة: 240).

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص.89

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص158

(3) عبد الرحمن ياغي، في النقد التطبيقي، ص.285

«أبناء القلعة» والتاريخ السردي للمدينة

■ فخري صالح *

ليست "أبناء القلعة" لزياد قاسم رواية تاريخية بالمعنى المتداول لمفهوم الرواية التاريخية، وهي وإن كانت تسعى إلى الكتابة عن مرحلة تاريخية محددة في حياة مدينة عمان، والأردن وبعض بلاد الشام وكذلك مصر، هي تلك الممتدة من أواخر الأربعينات وصولا إلى هزيمة 1967، إلا أنها تعمل على إقامة عالم مواز للتاريخ مصنوع من شخصيات من لحم ودم، من بشر ساعين في المكان. ولعل هذا الانشغال بالحفر في المكان وتأثيثه بالشخصيات هو ما يميز رواية الراحل زياد قاسم، ويتوجه واحدا من أكثر الروائيين الأردنيين عناية بالمكان وإصرارا على تقديم تاريخ سردي لا للمدينة فقط بل للحراك السياسي والاجتماعي والثقافي لمنطقة بلاد الشام، وذلك انطلاقا من بقعة صغيرة في مدينة عمان، أي من حي القلعة الذي يبدو رمزا للمدينة كلها، بل للبلد بأكمله، بل لمنطقة الهلال الخصيب كلها.

من هذه البؤرة المحددة، من جبل القلعة وسفحه، ينطلق العمل الروائي وتنداح دوائره، وتقام وحداته السردية؛ ومن هنا تبدو المدينة وكأنها تولد وتتشكل وتتغير قيمها، وتدخل الزمان الحديث. ومن جبل القلعة تنطلق الشخصبات في الاتجاهات جميعها، نحو مركز المدينة وبعض الجبال القريبة، ومن ثمّ إلى دمشق والقاهرة وبيروت، وكذلك إلى العالم حينما تتطور أعمال تجار المدينة وتنشبك عرى الاقتصاد المحلي البسيط بالاقتصاد العالمي الرأسمالي في فترة الخمسينات والستينات. إن حركة الشخصيات في المكان هي بمثابة اختزال لعمليات التحول التي تضرب جبل القلعة الذي تستوطنه عائلة شركسية تختصر في أفرادها وأصهارها وأبناء أصهارها البؤرة المركزية لتشكل المدينة وسعيها للحاق بالمجتمعات الحديثة.

لتحقيق هذا البناء السردي المحكم، اللافت، والمحتشد بالشخصيات الغنية، التي تشبه في تنوعها وتعددها وأفكارها ورؤيتها وأصولها الاجتماعية، وحتى العرقية، أشخاصا واقعيين حقيقيين قد نكون صادفناهم في حياتنا اليومية، يرسم الروائي بفرشاته عددا كبيرا من الشخصيات؛ عائلة شمس الدين الشركسية، حران البدوي الأمي الداهية، منعش صاحب محل الكازوز، التاجر الفلسطيني العبقري أنور علي، عواد النمر صاحب أسطول النقل، أنطوان اللبناني، وخالد العراقي الخانع المستكين لأوامر أنور علي، إضافة إلى سلسلة لا تنتهي من الشخصيات الثانوية والنسوية التي تبدو كل منها مرسومة من الداخل والخارج بحيث يصعب

نسيانها بعد أن يغلق المرء دفتي الرواية. إنها ليست شخصيات مسطحة بلا أعماق، بل إنها شخصيات دائرية ينطوي كل منها على غناه وتعقده، وطبعه الذي لا يتكرر في الشخصيات الأخرى. الأهم من ذلك أنها ليست شخصيات أنماطا تختزل في سماتها رموزا وأنواعا من البشر، على الرغم من التصوير المختزل الذي يحاوله أنور علي مطابقا بين كل شخصية وطباع حيوان يعرفه. محاولة أنور علي، الذي يبدو في النص وكأنه يقيم نصا موازيا حين يبتكر جغرافيته البشرية الحيوانية، أشبه ما تكون بقراءة داخلية للشخصيات من قبل واحدة منها؛ كأن زياد قاسم يقوم باستبطان مادته السردية مقدما قراءة أخرى لعالمه الروائي معملا مبضع أنور علي ونظرته الثاقبة في فهم البشر لكي يكشف عن أعماق الشخصيات، بدلا من الاكتفاء بتصويرها من الخارج أو اللجوء إلى تقنية الروائي كلي العلم لكي يقول للقارئ ما يدور في أعماق تلك الشخصيات، وكيف تفكر، وما الذي تصبو إليه، وما هي الرغبات الخفية المجنونة التي تتملك شخصيات "أبناء القلعة". وهو ما يوفر، في الوقت نفسه، تقليبا للشخصيات على نار أخرى، وترميزا لهذه الشخصيات في سياق معماري مثر وغني.

تبدأ الرواية بتقديم سكيتش لطوبوغرافية ذلك الجزء من مدينة عمان في الثلاثينات والأربعينات، الذي تسميه "حد السيل" صاعدة باتجاه جبل القلعة، ومن ثمّ تعمل على تقديم الشخصيات، ساعية بذلك إلى جعل الشخصيات تبدو وكأنها طالعة من المكان متشكلة داخله، ومتطورة ضمن جغرافيته. هكذا يقع بصر القارئ على عائلة شمس الدين الشركسية التي أراد لها الروائي أن تكون شاغلة ذلك الجزء من المدينة الغافية في ظلال المدرج الروماني من جهة وجبل القلعة من الجهة الأخرى. ومن خلال المصاهرة تمتد عائلة شمس الدين باتجاه فلسطين، ثم تستقدم أبناء بنت شمس الدين التي تتوفى في حادث سيارة هي وزوجها لينتقل نايف وفارس الفلسطينيان ليعيشا في كنف خالتهم فوزية الشركسية التي بترت ساقها نتيجة الحادث نفسه. بهذا النوع من التوليف السردي، الذي لا تخفى فيه إرادة المؤلف وهندسته المسبقة لعمله ورغبته في توجيه حبكته الروائية في اتجاهات محددة، نقع على بؤرة العمل؛ فالمكان، رغم حياة الشخصيات الرائحة الغادية فيه، العائشة فيه والراحلة عنه، هو البطل، والرغبة في كتابة رواية مكان ينمو ويتطور ويتمدد في الاتجاهات هي ما يحكم "أبناء القلعة". لكن ذكاء الروائي وحرفيته، وقدرته الخلاقة على بناء الشخصيات والنفخ في صورتها الحية، تضلل القارئ عن الغاية والقصد الذي يسعى الروائي إلى تحقيقه. إن القصد واضح من خلال التشديد على طوبوغرافية المكان والإشارة المتكررة إلى شجرة السنديان الرابضة على سفح جبل القلعة، التي تمثل رمز المكان ومعناه الداخلي الذي يتفتت بموت شجرة السنديان في زمان الهزيمة والانحدار ومقتل فوزية، على أثر القصف الإسرائيلي للمنطقة في حرب 1967، والتي تشكل مع الشجرة رمز المكان النامي في أزمنة أخرى.

هكذا يمكن القول إن التاريخ السردي للمدينة ينبع من سفح جبل القلعة ويصب في المناطق القريبة، دون أن نشهد أي خروج باتجاه الجبال المحاذية أو المحيطة؛ ثمة ذكر عارض لجبل اللويبدة وجبل التاج والأشرفية،

لكن هذه الأماكن غائمة على الصعيد السردي، تبدو مجرد أسماء تنفى إليها بعض الشخصيات الساعية في المكان، حتى إن بعض الشخصيات التي تغادر المكان تختفي إلى الأبد، ترحل بعيدا أو تموت ولا يعود لها أثر، في إشارة متكررة ولافتة إلى أن البطل هو المكان، وأن الشخصيات لا تعني شيئا خارج جغرافيا المكان.

ثمة رؤية كامنة في "أبناء القلعة" تنبئ بنوع الداروينية الروائية التي تشير إلى أن الشخصيات القادرة على التكيف مع المتغيرات السياسية والاجتماعية هي التي تبقى وتغالب عوامل المحو والفناء؛ هذا ما يحصل مع منعش الذي يعود إلى أسفل السلم الاجتماعي والاقتصادي بعد أن يفقد مصنع الكازوز على أثر المنافسة غير المتكافئة مع شركة الكوكا كولا الآتية من أمريكا في ستينات القرن الماضي، في إشارة إلى غزو الشركات الرأسمالية الكبرى هذه البقعة الصغيرة من العالم التي ينشئها الروائي في "أبناء القلعة". والأمر يصدق على "أبي عبده" الذي يتطور من صاحب مقهى صغير في جبل القلعة إلى صاحب مصنع منافس للمشروبات الغازية، إلى صاحب مطعم ومحل لبيع الحلويات؛ كذلك يصدق الأمر على حران الذي يأتي من الصحراء فقيرا ليصير مرابيا يقرض المحتاجين من أبناء القلعة بالفائدة مفتتحا أول بنك متنقل (!) في مقهاه الذي يشتريه من "أبي عبده".

معظم الشخصيات في هذا المستوى من تأويل الرواية تبدو محكومة بالتحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والعقائدية العاصفة التي تدور حولها؛ بغض النظر عن كون هذه الشخصيات ساعية إلى الصعود في السلم الاجتماعي الاقتصادي او أنها ساكنة غير فاعلة وغير مهمومة بالتنافس الجاري على قدم وساق في تلك البقعة الضيقة من مدينة عمان الوليدة النامية المتكثرة، والمتجهة إلى زمن التحول والصخب والضجيج والثروة واللذة. إن الشخصيات جميعها يعصف بها التغير؛ تموت أو تصبح فقيرة بعد غنى، أو أنها تدفع إلى الخطيئة دفعا بسبب الظروف الاجتماعية أو الاقتصادية القاسية. المهم في هذا السياق من التحولات العاصفة أن مبدأ اللذة، بتوافرها أو غيابها، السعي نحوها بجماع الجوارح أو الهرب منها لأسباب عقائدية (نايف) أو بقوة الكبح والمنع والقرف من الغريزة الحيوانية (أم علي)، هو الذي يحكم هذا العالم المتلاطم المتطاحن المتفتح على الزمان الحديث.

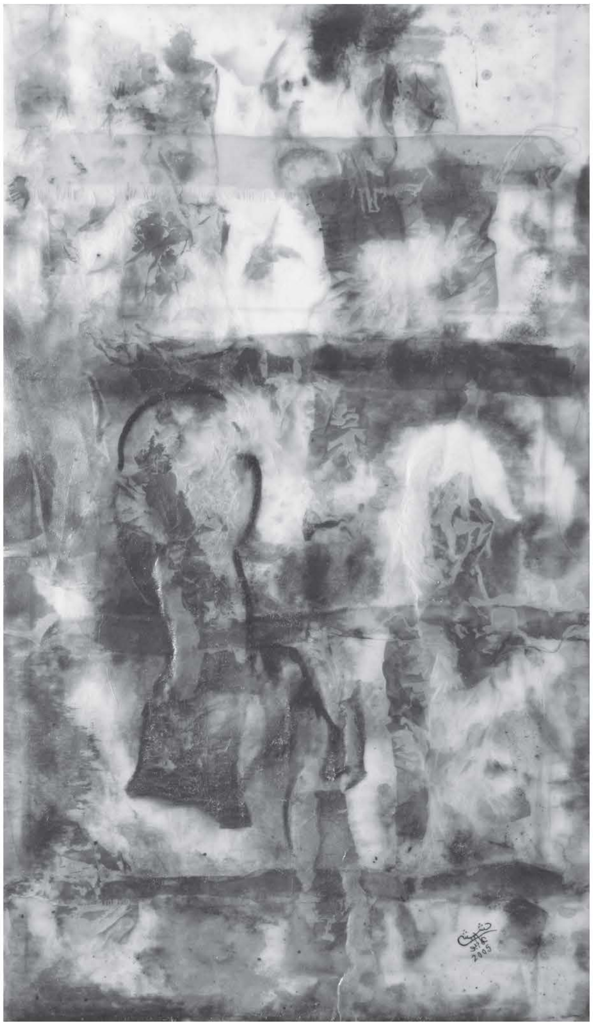
إنها داروينية روائية، تظهر أثر البيئة السياسية والاجتماعية والثقافية على تطور الشخصيات وقدرتها على الصمود في وجه قسوة الطبيعة الجارفة، وعالم التنافس الحاد في زمان الرأسمالية القادمة بقوة إلى منطقة القلعة، التي تمثل مكانا أوسع، يمتد ليشمل المدينة والدولة الأردنية الحديثة الناشئة منذ سنوات قليلة، وكذلك بلاد الشام المحيطة والأقرب إلى جبل القلعة من حبل الوريد. ولعل الحوارات المطولة، والنقاشات الحادة، بل والمونولوجات التي يضعها الروائي على ألسنة الشخصيات، حول حزب البعث وتاريخه، وحله نفسه بناء على طلب من عبد الناصر أيام الوحدة المصرية السورية، والكلام عن بعض محطاته المحلية والشامية والعراقية، هي محاولة لمد رقعة المكان إلى خارجه، وجعله جزءا من التاريخ

الحديث لبلاد الشام.

إن بعضا من فصول الرواية تتخذ من المكانين القاهري والدمشقي منطلقا لها، وثمة إضاءة منطقية لبعض ما يحصل في هاتين المدينتين، من خلال ذهاب أبناء جبل القلعة للدراسة هناك. إن الروائي في هذه الحالة يعمل على شبك تاريخ المكان الذي يبنيه، ويعمره بالشخصيات والأحداث، مع التاريخ الحديث للمنطقة العربية، موفرا بذلك مصداقية تاريخية لعمله الروائي، مقربا إياه مما أسميته في البداية التاريخ الموازي. وهو لا يكتفي بهذا الشبك مع المدن المركزية في بلاد الشام ومصر، بل إنه يستعير، وأحيانا قد يصطنع، مادة وثائقية من تاريخ حزب البعث أو تاريخ الحياة الثقافية الأردنية، لكي يجدل مكانه المصنوع مع المكان التاريخي الحقيقي الذي نعثر عليه في كتب التاريخ التي تقوم باختزال الوقائع التاريخية وتوجهها لمصلحة السلطة السائدة، فتضيف وتحذف، وتضخم في مكان، وتسعى إلى التصغير والتهوين من شأن الأحداث في أماكن أخرى.

يبدو الكلام السابق وكأنها يعيد سلك "ابناء القلعة" في سلسلة الرواية التاريخية، كما تتجلى في روايات وولتر سكوت وإميل زولا، على سبيل المثال لا الحصر. لكن ما قصدته هو القول بأن زياد قاسم يتحوط في عمله الروائي موهما القارئ باقتراب حبكته الروائية من مادة التاريخ. لكن المتأمل في المادة التي يقدمها زياد قاسم، من خارج تاريخ الشخصيات، المصنوع والمكتوب دون أي شك، هو بمثابة حقن للمادة السردية بشيء من خارجها لكي يتواصل القارئ مع المادة السردية في الرواية. ذلك تنازل يقدمه الروائي بهدف التواصل مع القارئ، وإقامة معمار مواز للتاريخ المكتوب. ولعل في داخل كل روائي خلاق رغبة في قطع حبل السرة الذي يصل كتابته الروائية مع أحداث التاريخ المتصلة، لأن الغاية ليست كتابة التاريخ بل إقامة يوتوبيا، أو ديستوبيا، روائية مخلوقة جديدة لم تقع عليها من قبل أعين البشر.

ناقد أردني*



المنهج الروائي عند زياد القاسم
رواية المدير العام نموذجاً

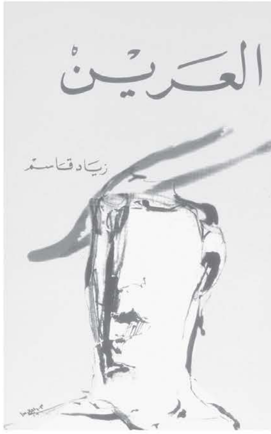
■ يوسف الغزو *

بعد رحيل الكاتب والروائي زياد القاسم، وهو ذلك الكاتب الأصيل. صاحب «أبناء القلة» و«الزوبعة» لكل أجزائها. بدأت الآراء تتحدث عن كتاباته وابداعاته.. وكادت الآراء تجمع على أن السمة المؤطرة لأعماله الروائية هي سمة البناء الكلاسيكي المتميز.. والذي قد تتفرع عنه أو تنبع منه أشكال متعددة من المناهج الروائية لعلّ منها السردية والواقعية والتاريخية والرومانسية إلى آخر هذه المسميات التي أعتقد أن الكاتب زياد القاسم قد تجاوزها وتربع على ذروة منهج خاص به.. أو يكاد يكون هو صاحبه، له ملامح ودلالات لا تخطئها العين ولا ذائقة القارئ.. منهج لا أستطيع أن أسميه إلا منهج زياد القاسم في الرواية.. وهو منهج وإن كنت لا أقرّه بكل تفاصيله.. إلا أنني لا أملك إلا أن أعترف أنه نمطٌ جديد من أنماط الكتابة بكل تفاصيلها بل أدق تفاصيلها، إلي الحد الذي يكاد يخرجه من دائرة الرواية إلى دائرة القصة الطويلة، أو القصة التاريخية التي برع في كتابتها قبل أكثر من قرن الكاتب جورجي زيدان.

أما الكلاسيكية التي نسبها بعض من كتبوا عن زياد القاسم إليه أو نسبوه لها فهي كما تعرفها الموسوعة العربية: الميل إلى مراعاة الأشكال التقليدية، التي استقر عليها العرف. ومن شأنها الاهتمام بوضوح الفكرة وعذوبة الأسلوب وتناسق العبارات.. هذا في الفن.. أما في الموسيقي فهي الاهتمام بموضوعية الفكرة، والتركيز على توازن البناء، والابتعاد عن الانفعالات الحادة. وتقارن الكلاسيكية بالرومانسية في أكبر الأحوال. ولعلّ الكاتب محمود الريماوي هو الأكثر وضوحاً من بين الذين نسبوا زياد القاسم إلى الكلاسيكية حين كتب بعد وفاته: «زياد القاسم كان كاتباً كلاسيكياً وفياً للبناء الكلاسيكي في الرواية. وكان في نفس الوقت كاتباً متميزاً وذلك لارتفاع المشهد الروائي لديه وقدرته على توليد أحداث ورسم شخصيات وأمكنة. وبالتالي فهو من الكتاب المتميزين والقلة الذين انكبوا على التحولات الاجتماعية وذاكرة المكان..وبعد هذا الرأي من الكاتب الريماوي فلا بد من الاستئناس برأي قاص مبدع آخر هو الأستاذ مفلح العدوان على اعتبار أن القصة القصيرة هي الوجه الآخر للرواية. يقول مفلح: «إن زياد هو فقيد الكتابة والإبداع، وفقيد الحياة. كان يشكل بداية، وقلمه ومثابرته مدرسة وخط. عنوانه الإبداع الحقيقي الجادّ بعيداً

عن الأضواء والصراعات والمسائل الصغيرة. ولقد كان يعبّر بنهج في الكتابة والإبداع عن روح الكاتب الحقيقي الذي يعيش لينجز مشروعه، ولا يتخلى عن اللمسات الإنسانية في حياته«.. وأتوقف هنا عند نهجه في الكتابة.. واضع تحت هذه الكلمة خطين لأعود إليها من خلال عنوان هذا المقال: »المنهج الروائي للكاتب زياد القاسم«.. ولكن بعد أن أوثق نعي رابطة الكتاب الأردنيين لزياد باعتباره روائياً مبدعاً. »إن الرابطة وهي تنعى زياد القاسم لتستذكره روائياً مبدعاً، ومثقفاً صاحب موقف وتاريخ إبداعي وسياسي..وثقّ لعمان وللمكان الأردني عموماً..وقدم أعمالاً مميزة لامس من خلالها روح التاريخ وشفافية الإنسان بأسلوب إبداعي مميز.

إذن من هنا أبدأ.. من منهجه في الكتابة.. وملامسته روح التاريخ.. وسأعبر من خلال هذه البداية إلى إحدى رواياته الصادرة في عمان سنة 1988م.. إذ أعدت قراءتها لأستلهم من خلالها النهج الروائي للكاتب زياد القاسم.. وأؤكد من خلالها أيضاً أن الكاتب زياد القاسم ليس كلاسيكياً بالمفهوم الذي أشرنا إليه عند تعريف الكلاسيكية.. أو كما وصفه الكاتب محمود الريماوي ولا رومانسياً كما هو وارد في تعريف وصفات الكاتب الكلاسيكي..ولكنه نسيج وحده.. يربط الحكاية بالتاريخ.. يسهب في وصف المكان، وقلما يغوص في التداعيات الداخلية للشخصية الروائية، يوغل في التفاصيل حتى ليخيل للقارئ أنه شاهد يرد على استجواب من الادعاء العام في جريمة قتل. يهرع إلى



الوصف والخيال أحياناً هروباً من وطأة النص السردي أو الكم الهائل من الحدث القصصي المتصاعد.. ولكنه يستطيع بالتالي أن يوائم بين السرد والخيال من خلال تقنية فنية عالية.. وإحاطة شاملة بالجو الروائي.. فلا يهرب المضمون من وعيه بل يظل قابضاً على ناصية الفكرة يسير معها وتسير به إلى هدف واضح.. أو يراه هو بوضوح.

رواية المدير العام قصة طويلة تبدأ أحداثها سنة 1979م وتنتهي سنة 1986 ..يقدمها الكاتب على لسان فتاة هي بالمفهوم الاجتماعي متحررة.. لها قدرات ملحوظة في مجال الإدارة كسكرتير.. ولها إضافة إلى ذلك حضور وجاذبية متكئين إلى قدر لا بأس به من الجمال وقوة الشخصية.. وهذه الفتاة مسيحية واسمها »انجيل«. وهي التي تروي أحداث هذه الرواية أو القصة الطويلة.. وما حدث معها من عملها في عدد من المواقع أولها بنك الوفاء الذي يديره عبقري ديناميكي في مجال الإدارة.. اسمه أبو أيسر.. ويساعده عدد كبير من الموظفين تميز من بينهم أربعة أحدهم يدعى »سالم«.. ويبدو أن هناك نوعاً من الحب قد نشأ بين »انجيل« و»سالم« برغم اختلاف الديانة.. وتواكب انجيل نهضة بنك الوفاء الذي كان في بدايته عند عملها فيه.. وكيف نهض بإدارة أبي أيسر ومن حوله ليصبح البنك الثالث في المملكة.. وخلال عملها في البنك يضع الكاتب أصبعه على أساليب العمل الإداري والمصرفي والتعامل مع الزبائن والخبراء من الداخل والخارج.. وكأنما الكاتب هو نفسه قد واكب المرحلة

أو أنه كان يعمل في واحد من تلك البنوك.. ولا بد من الإشارة هنا إلى قدرة الكاتب وهو رجل عالي التعامل مع الرواية والشخصية الرئيسة في الرواية وهي فتاة.. وكيف يصف شعورها ويغوص أحياناً إلى مكنونات قلبها ومشاعرها وطموحاتها وتطلعاتها إلى ما تريد.

ونظل مع القصة لنرى أنجيل قد اقتيدت إلى مغامرة عاطفية طارئة مع أبي أيسر المدير العام فتركت العمل فأوصى بها أبو أيسر بعد ذلك للعمل في كلية للبنات اسمها كلية اليقظة..وهناك تعرفت إلى ساره.. وهي ابنة باشا كبير وزوجة لرجل يدير شركة كبرى للاستيراد والتصدير.. يتبين فيما بعد أنها إحدى شركات الباشا والد سارة التي أحبتها وساعدتها في الانتقال إلى الشركة التي يديرها زوجها.. زوجها يدعى سامي.. وشركته هي شركة الصادق للاستيراد والتصدير.. وهو يعرف بالشركة باسم »أبو عصام«.. وفي هذه الشركة أيضاً يوثق الكاتب أساليب العمل فيها.. وسلوك كبار الموظفين.. ومراودة المدير العام للسكرتيرة الجديدة.. وامتناعها رغم أن حبيبها سالم قد هجرها إلى السعودية وتزوج ولكنه ظل يراسلها بين الحين والآخر.

-»عزيزتي انجيل، تحياتي وأشواقي. كيف هي أخبارك؟ لم تكتبي لي بالتفصيل عن عملك الجديد. سوف أحضر إلى الأردن عما قريب. إنها المرة الأولى منذ غادرت إلى السعودية. لن أبقى إلا أيام أسافر بعدها إلى أوروبا في مهمة خاصة.. وسوف أقضي شهر العسل هناك. العروس كانت من إختيار عائلتي. قالوا بأنها تحمل شهادة جامعية في الإدارة. عائلتها معروفة في مدينة إربد. لا أعرف إربد جيداً. العروس لا أعرفها أيضاً. أعرفها من الصور..الخ.. سالم«.

أوردت هذه الفقرة من رسالة سالم لأدلل على عدم اهتمام الكاتب بلغة الفنّ والرواية.. بل يركز على المعلومة المجردة ومن خلال تفاصيل قد تبدو للقارئ غير ذات أهمية. وتتعرف انجيل في شركة أبي عصام على شاب وسيم اسمه فؤاد- هي تقول بأنها لا تستطيع مقاومة الشاب الوسيم-سرعان ما تكتشف أنه عشيق سارة زوجة المدير العام وابنة الباشا..وتتوالى الأحداث داخل شركة الصادق إلى أن تنتهي بدخولها فجأة إلى مكتب المدير العام لتجده عارياً تماماً مع إحدى الموظفات.. فتركت الشركة.. وأقسمت أن لا تعود إليها أبداً.. فأين ستكون رحلتها القادمة؟

وبواسطة من »أبو أيسر«.. تم تعينها سكرتيرة لمنتصر بك مدير عام إحدى شركات الباشا إياه واسمها شركة »البرج للكيماويات« فعملت مع السكرتيرة السابقة لعشرة أيام. غادرت تلك بعدها لتلحق بزوجها في الخارج، ووحدها بقيت انجيل سكرتيرة لمنتصر بك النهم إلى الطعام والنساء..ولكنها لم تمكنه من نفسها.. ثم »ايليا« فمالت اليه.. حتى خطبها.. وقبيل الزواج اكتشفت أنه وسيلته إلى الوصول عن طريق الباشا صاحب الشركات الكثيرة.. وقد أعد لها الباشا كميناً سرعان ما تخلصت منه بل وطأت دون تردد على كرشه بقدمها..وتركت العمل وبصقت على »ايليا« وفسخت الخطوبة.. وعاشت مرحلة نفسية بالغة الصعوبة لم ينقذها منها إلا عودة سالم من السعودية.. إذ تم تكليفه بإدارة شركة من مجموعات الشركات السعودية مقرها الأردن. فعملت انجيل معه.. ولكنها اكتشفت أن »سالم« مخلص لزوجته بعد أن أنجبت له

طفلة اسماها «وفاء» على اسم البنك الذي التقيا فيه أول مرة كانا يخرجان معاً.. وإلى المكان نفسه الذي شهد حبهما الأول.. ولكن زوجة سالم كانت الجدار الذي يحول بينهما فتحولت العلاقة مع سالم إلى صداقة..وأصبحا يذهبان معاً لزيارة مديرهما الأول «أبو أيسر» بعد أن أصابه مرض في حلقه... إذ سافر إلى لندن للعلاج..واكتشف الأطباء هناك أنه مصاب بالسرطان.. فلم يعد قادراً على الطعام ولا على الكلام إلى أن فارق الحياة.ويصف الكاتب هذه اللحظات:

-«لم تخطئ تقديرات الأطباء. فقبل أن ينتهي الأسبوع جاء سالم إلى المكتب متأخراً. كان يبدو شاحباً حزيناً. ذقنه طويلة. كان يرتدي بذلة سوداء وقميصاً أبيض دون ربطة عنق. حياني بصوت ضعيف، وولج إلى مكتبه بخطوات بطيئة ضعيفة وكأنه مصاب بالمرض. أحسست بأن في الأمر شيئاً. تراءى لي خيال أبي أيسر. تبعته. جلس على كرسيه متهالكاً. مد يديه على الطاولة. أرخى رأسه حرك فكه الأسفل يمنة ويسرة. هز رأسه قال:

-«العمر لك»

قلت بصوت مرتفع:

-ماذا؟!!

-انتقل أبو أيسر إلى جوار ربه.

-يا إلهي!..

صمتنا لحظة، تنهدت وقلت: رحمك اللّٰه يا أبا أيسر.

وهكذا تنتهي رواية.. أو قصة المدير العام الطويلة.. نهاية شبه مفتوحة على شتى الاحتمالات..وكأنما يؤكد الكاتب أن الحياة مستمرة.. ولا نهاية لها.. وأن الرواية هي كالحياة تماماً.. لا تتوقف.. وليس لها نهايات حادة.. إنها كالزرع الذي يحصد أو يقلع من الحقل.. سرعان ما يعود إلى مكانه زرع جديد.. هو منه.. من جذوره.. من بذوره.. من فصيلته.. كالإنسان يموت ويخلف عقباً وتستمر الحياة.. هذا هو العمل الروائي عند زياد القاسم. حياة متكاملة بكل تفاصيلها. فلو حدقّنا جيداً في قصة «المدير العام» لوجدنا أن للكاتب منهجه الخاص بالعمل. يحدق ويحلل ويتخيل ويشاهد ويكتب. لا يهمه أن يقال عنه أنه من هذه المدرسة أو تلك.. فالمبدع هو الذي يؤسس المدارس الفنية والنقدية وليس العكس.. فالكاتب الذي يخطط عمله كما يفعل المهندس هو كاتب غير مبدع..لأن الإبداع أن تؤسس الجديد.. وتترك التصنيف والتحليل والتبويب للآخرين الذين يعملون على هوامش إبداعك..

هذا هو المرحوم الكاتب زياد القاسم.. كاتب اختط لنفسه منهجاً دون أن يحسب حساباً لتوائم ذلك العمل مع فلسفة النقد أو مسار المدارس النقدية. فكم وجهت سهام النقد إلى عدد من كتاب القصة القصيرة..وأخذ عليهم الانتماء إلى مدرسة محمود تيمور القصصية.. وهم في الحقيقة ربما لم يكونوا قد قرأوا شيئاً لمحمود تيمور ولا لغيره من كتاب ذلك العصر.

* قاص وروائي أردني

أمكنة متخيلة
مدينة تحفها التواريخ من كل صوب

■ غازي الذيبة *

صورة القدس.. يتخللها صمت مجروح..

أتملى انبعاث هذه العتاقة من خلل الجدران والمآذن والنواقيس والقباب والشوارع والأسوار المرسومة بدقة متناهية في افق الصورة الفوتوغرافية ، القادمة من مكان بعيد، يمتحن الدفء في ذاكرة مشققة، وعلى ظهر الصورة الصقيلة، يكتب مرسلها:

(أخي غازي

ايها الصديق المتعب من الرحيل.. لم يكن أمامي سوى أن ارسل لك هذه البطاقة معايداً..

اليوم.. رأيتها على حامل بطاقات في مدينتي الباردة، وتذكرتك..

واليوم.. أجدني متلهفا لأن ترد عليّ، وتمكنني من الاستمتاع بلسعاتك الذرية، أعرف انك كسول في كتابة الرسائل، فهل ثمة ما سيمنعك ذات مساء من الرد عليّ..

الجو صقيع هنا..

انا في شمال العالم..

وانت.. آه.. انت في جنوبه،

اللعنة)

استيقظت تلك الصورة أمام عيني، كأن فضاءها حي يرزق.

لم تكن كلمات صديقي لتنشلني من كسلي في الرد عليه، وقد أصر بوداعة مريرة على الموت هناك.. في مدينته الباردة، هاربا من اللعنة، لتضفي كلمات بطاقته التي تزينها صورة لقبة الصخرة والمسجد الأقصى، اكثر من حدود اللهفة على صاحبها الذي ما زال ينتظر ردي منذ سنوات، وما زلت أبحث عن البطاقة التي فقدتها أثناء احدى رحلاتي.

عدت إلى سنوات الفيض الاولى للحياة في عروقي..

كان ابي بعد لم يزل حياً ينبض بالتعب في مهاوي الارض، وكنت أتصفح اول كتاب استعرته من مكتبة امانة عمان، وكان أحد أصدقاء ابي قد أرسل له بطاقة معايدة، من صقع بعيد في طرف الكرة الأرضية، صديق طفولة ربما، لم أره، ولم يعد مرة أخرى إلى إرسال بطاقاته، قيل إنه رحل، جاء خبره مع احد أبنائه بعد سنوات، زارنا في مخيم الجوفة غير المعترف به كمخيم إلى يومنا هذا، فوجدت أبي حينها يبكي، ويتأمل صورته العيتقة: بطاقة المعايدة.

كأن أقدارنا رسمتها البطاقات والرسائل والتلويحات

الممضة في الموانىء والمطارات..

كانت الصورة في بطاقة صديق ابي الراحل، تحتفي ببهاء القدس، بازغة من بين شجرات صنوبر، مدينة متخيلة خارجة من شغف اللقطة للضوء بحماسة حجارتها العتيقة، وكثافة حضورها في الوعي الذي ينتشر في كل هواء.

ها هي القدس..

إنها لا تشبه المدن التي أعرفها، وكما لو ان رساماً منهمكاً بالبحث عن أيقونة خالدة، أراد أن يعلقها على جدران مرسمه، فصاغها بريشته، مذهولا من التفاصيل العالقة على غبار الجدران، بتخطيطاته البدائية لشوارع مدينة، غنت لها فيروز، أغنية ستظل تذيب القلوب بما تحمله من حنين وشوق إلى معراجها.

×××

صنوبر طويل باسق، معتق برائحة الزمان والمكان، لعل نبياً ما، مر من تحتها، وارتاح قليلاً من مطارديه، ولعل عابر سبيل جاء يلتقط انفاسه في الظل، فتلقفته، وغطته بهدأة تأملاتها الغارقة في تيه الحكايات.

الصورة تلك، تغفو في عيني..

يا لها من صورة لا يفارقها الوهج، ومنها تنبث صور أخرى، توقظ طيور التأمل في حناياها، وترفرف فيها رغبة الباحث عن ظل يسترخي في هناءته، مطمئناً ساكناً.

هل رأيت انا أصواتاً؟

هل سمعت الانفاس الخارجة للتو من الصورة، يركض فيها محاربون وقتلى؟

هل تمكن مني الإصغاء حد تلمس أضلاع الجدران، وسماع الأذان مرتفعا صافياً نديا، قادما من مآذن الحلم؟

هل قرع القساوسة والقديسون نواقيس كاتدرائياتها وكنائسها العتيقة في لحظة انحناء لهذا الغريب الذي يتأمل الصورة؟

أسأل الولد الذي كان في السادسة.. حين جلس تحت الظلال محدقاً في قبة صفراء، قيل له حينها انها مرفوعة على الهواء، مر من تحتها أنبياء وصالحون، يرتلون آياتهم بشغف المأخوذ وتأمل العارف.

كانت القبة الصفراء المتوهجة بطلائها الذهبي، وبكل ما تبثه من خيال في ارجاء روحي، تميل بجانبها الايمن التواق للانفجار، وتعتدل في جانبها الأيسر المسكون بقتامة معتقة، يتهادى الجانبان في خفوت جنائزي غريب، تنسرق فيه اللهفة والمهابة، إلى اتون الانشداه..

أثمة دمعة تنز من القبة، قلت؟

كانت القبة تبزغ من بين الصنوبرات القوية المرتفعة برؤوس مدببة إلى عنان الفضاء المتدرج في قتامته، فتظهر في طبقات القتامة، طيور تحتفي بارتياح أجنحتها الممدودة في غفو الفراغ، وكأن الرياح كانت ساكنة لحظة قفز اصبع المصور الفوتوغرافي إلى زناد كاميرته ليسرق الصورة، تلك التي ما زلت أحتفظ بلمعانها في ذاكرتي.

×××

الأصوات..

ينبعث ضجيج هادىء في السكون الذي يرين على المدينة..

رأيت السكون، ساعتها، سكون معمد بالظلال

المتخفية في الشوارع، رائق مثل ينابيع بكر، مطمئن كتاريخ لم يطمثه إنس ولا جان.. سكون نبي.

ورأيت أصوات الباعة في الزقاق وتحت الأقواس التي تتفقد هيبتها في مضائق الطرقات، تلك التي مر من تحتها غزاة وفاتحون وأنبياء وملوك وسجانون وأولياء وصالحون، كلهم كانوا يحلمون بالمدينة الغارقة في أعجوبتها، تتملكهم شهوة اكتشاف سرها الغامض.. ذاك الذي يجذبهم إلى نحولها المتقن في أقداره، وفي صمته العذب المسترسل في بث قدّاسه الأزلي.

كانت الصورة تعويذة..

كانت التعويذة خفقة في تأمل الولد الصغير، وهو يتصفحها كنبوءة مجروحة..

رأيت أصوات المحاربين القادمين من أوهامهم إلى أوهامهم، وأصوات الأولياء الفائرة بالهذيانات العذبة، وأصوات الناس المنهمكين في عظة المكان والهائمين على وجهه، يفتتحون أيامهم بتنسم رائحته، وما انبث في أرجائه من غوايات وقداسات، ما زالت تعجن حنايا أرواح معذبة بالطهر والمثال.

كل صوت كان يتحرك في أفق الصورة الغامضة والمستريحة على ورق صقيل، كأنما يعلن عن عجائبه المضمخة بروائح المعادن النبيلة في الحكاية، وكأن المدينة التي تضم بين أضلاعها هذا السكون العجيب، تسخر من الصخب في عنفه الضالع بالمهانة للانسان، والغارق في آثامه.

رأيت نساء يحفظن الأزهار والأغصان والأوراق الخضراء على ثيابهن..

أيعقل أن حدائق من عطر وخضرة باسقة ترفرف فيها طيور وفراشات، تهذي على تلك الثياب، لتقفز بعدها إلى حضرة المدينة الوارفة؟

أظن أنني أشرت بإصبعي إلى إحداهن وصرخت: هذه أمي.

كانت بثوبها المطرز، تسير في ضباب عميق، ينسدل مثل أغنية بعيدة على الجبال، ويوقّع موسيقاه الأزلية في كتاب مفتوح على الأحلام..

سمعت الصور إذن؟

المؤذنون يرفعون تكبيراتهم إلى السماء، والشماسون يدقون نواقيس كنائسهم الصافنة في الهدوء المقدس، والصنوبرات تنفرط خشوعا، والأسوار تتماسك بقوة العارف، حجراً على حجر، تقف في حدود الذهول، كأنها ترسم خطوط هالتها الماكثة في طبقات الريح وتحت ظلال الأفق.

الصورة تنفل غبطتها على أسطح البيوت، وفي الشوارع والزقاق والسكون..

الصورة مأخوذة بالشساعة الفائضة..

الصورة أيقونة مسروقة من الوقت..

الصورة لحظة هاربة من العين..

فتقدمي في الكلمات أيتها الصور..

وتقدمي في الصور أيتها الكلمات..

....

....

رأيت صبايا يتقافزن هوى ويرفلن بالأغاني، رفقة أولاد يتنشقون الأناشيد ويقودون قطعان الماعز إلى رؤوس الجبال..

ياه .. كم رأيت؟

×××

في كتاب العتاقة.. كانت الصور توزع غبطتها بهذا الحضور، شهية، ومجسدة حدّ أن التوق استبد

بي للقبض على الجدران والأسوار والأقواس والقباب والحجارة المستسلمة لتأملاتها في أروقة التاريخ، المجسدة كبزوغ يختزل الوقت ويعلقه في ذهوله.

في كتاب العتاقة، كان عليّ صعود درجات الأقصى، هذا المتمكن منا في النشيد واللغة، كما لو أنه يبوح ببعض تراتيله الصامتة، وقفت أمام قبابه، أمام حدقتي عينيه، وسلمت على أبوابه المشغولة بزعفران الحكاية، كانت القدس بكل إيقوناتها تخرج من بين أضلاعه، وكانت صورته التي بحت، تحمل تجاعيدها إلى بهو المكابدة: أهذا هو المكان الذي توسدناه في الحكاية عن مدينة الرغبات والتأمل؟

قلت لمخيلتي الفائرة: كيف تعتق المكان؟

كأن من شقاوة الولد الذي يبحث في التفاصيل الغائرة في رحابة الصور، أن يظل حلمه رابضا في صعود درجات الحلم، حتى اللانهاية، فما الذي سيذهب إليه ابن السادسة وهو يكتشف الأيقونة؟

ما الذي سيقوله عن تفاصيلها الهاربة إلى البعيد، وما الذي ستحمله الايقونة في شغفها لأن تبقى أيقونة؟

ثمة اب يقف بالمحاذاة، يسرد للولد قصة البهاء الذي امتلكته القدس في زمنها.

قال: للقدس زمن يختلف عن الزمن الذي تحتمي به المدن الأخرى..إنه زمنها.

وحين صعدت الدرجات المبلطة بحجارة، ذابت حوافها من أقدام العابرين، كان شيخ بلحية بيضاء يستوقفني، ربما هو جد من اجدادي، حثني على الانتباه في صعودي كي لا أتعثر في قدم مرت من هنا، فسكنت حركاتي، وبقيت لابثا أنظر في وجهه المضيء.

قلت له: أأنت من هنا؟

ابتسم وودعني بيد ممدودة، التقطت أصابع يدي الصغيرة، ثم مضى، مثل حفيف الحكايات وهي تنثال من فم الجدات عند الغروب.

رحت إلى السور، أريد تسلقه، لأمضي.

كان الشيخ الابيض يتهادى على قطن الحكاية، وكانت المدينة تحاذيه، وكنت ألتفت إليه كأنني أريد إخفائي عن عينيه، لكنه كان يراني، ويبتسم.

وحين تسلقت السور: شاهدت التلال التي تمسك بالمدينة من أطرافها، والوديان المسكونة بجنوحها، والاشجار المتناغمة في تسامق ذراها، والقرميد الذي يرفرف على أسطح البيوت، والزجاج المعشق بالحب وأنفاس القاطنين خلف تلك النوافذ وتحت رذاذ القدس .

×××

لمحت صغاراً ينثرون زهوراً برية، بيضاء على عابرين، يقودون قطعان مسراتهم وعنتهم في الطرقات، كوعول فارة من بين ايديهم، ونساء ينعفن الملح على رؤوس جند يحملون تحت مقابض سيوفهم احلاما شاردة، واصغيت لهمهمات كهول تتقافز اصابعهم على خرز المسابح.

رأيت فارساً غامضاً، خارجاً من التاريخ، ملوحاً بعروق الشمس، كان يحمل كيساً مطرزاً بالحكاية، وينهب الطريق على شهبائه، كان قادماً من النشيد، ليحكي عن مدنيته الفاضلة، وفي يده باقة مواوييل يلقيها في بهو الرحابة الممتد بين القدس وزعفرانها، مشدوها أمام بحة ناي معتق، سحبه من تحت كم قميصه ليفور بسحبة طويلة من الأنين والوله.

قلت له: لماذا الناي؟

ابتسم وبقي يحرك أصابع العازف على ثقوبه الدقيقة، وينظر إلى الشمس وهي تتوافد بكل كائناتها على مدينته الفاضلة، كان يبتسم، فيما تنز دمعة من طرف عينه، تستشعر اندفاق روح، تحدق في الهيولى حول رأس المدينة، الغارقة في ملكوتها.

×××

ها هي الأصوات تغفو.. تتمدد على سرير العشب، وتبعد الفراش عن جبينها، لترتاح في نومها الهنيىء تحت الظلال..

ها هي تنعتق من العتاقة.. تنسرب في المدينة المقدسة إلى حاضرها، لتتملح العين برؤيتها وهي تخب في هدأتها.. أليست مدينة للطمأنينة والحب؟ وكم من عاشقة سقت "قواوير" الريحان والجوري والدحنون والنرجس والسوسن والياسمين بأنفاسها المتلهفة لعودة غائب أو لرؤية حبيب، يمر مثل طيف الرؤى من أزقتها؟

ترى كم من عاشق ترك أثرا من رائحته تحت أسوارها.. وكم من نبي تمزقت أسماله في شوكها.. وكم من قديس بعثته الآلالم على دروبها.. كم؟

×××

أهي مدينة للحب إذن؟

هذه الواقفة على جبال الندى تحفها التواريخ من كل صوب.. الخارجة من طزاجة الصور إلى طزاجة الألم في كل لحظة تنبثق من حرير أصابعها المغمس بزيت التراتيل.. وهيبة الزمان؟

كأن الصورة أو مشاهداتي لها محفوفة بالشجن؟

كأن الصوت نشيدها العالي.. نشيد قبابها المترفق بحجارة الجدارن التي تحملها

كأن ألمها نافر كقصيدة حزن وحب

كأن اعداءها يتفقدون نرجسهم الأبدي وهم يطوقون ياسمينها بالجنازير والدبابات ويحتلون مصابيحها المضيئة منذ فجّر التاريخ حكايته عند جدرانها الصغيرة

كأن الفجر معلق على ناقوس أحزاننا، منبعث في رفيف موسيقى فيروزوية قادمة من بحة الالم والشجى

كانت مقامات الصوت ترتفع في الصورة

×××

ولكي تعرّف مكاناً ما، لا بد ان تغمس أصابعك في زيته، وان تقتسم خبزاً مع أصحابه، وان تتناول من ملحه ما يسري في عروقك، ليأتلف البشر والحجارة معك، ولتحقق روحك اتصالا فاتنا يتعلق بمودة العاشق والمعشوق.. إنه حبل وصال، لا يكتمل دون ألفة، وهواء الألفة لا يصدح فيه الوصال إلا بالوصال.

يذكر دفتر الاحوال الذي جلت في صفحاته: أن ابي كان ماراً بالقدس بعد ان مضى للخليل، فطلبت أمي منه ان تصلي في الأقصى ويجول بي في ابهائه، وان ويمر بي من تحت قبابه.

لقد حملني الأب بين ذراعيه، قال: كنت أفتش بعيني الصغيرتين عن شيء لا يراه هو، شيء تتعامد فيه قداسة اللحظة وعيني الطفل المأخوذتين بالمكان.

بعيد ذلك، تلمست جداراً في المسجد، وانتبهت إلى ضوء خفيف ينسحب من كوة خفية من بين مقرنصات علوية تشبه تيجان الملوك في السقف، سرقني الضوء بمهابته العلوية، وتاه بي في المكان، ورأيت أبي يبحث عني..

وعند درات الصخرة، صعد وحيدا ليقوم بما

ابتهجت به روحه، لكن امي تبعته، وانا بين ذراعين خفيتين أتحرك في الأنحاء ملفوفا بقماط قطني خفيف، أسترق من تحت الغطاء ذهولي وتعلقي بأبهة فائضة، ذات رائحة فائرة بعطر مقدس

لم أقل شيئاً.. كنت طفلاً

ولكنني كنت أبتسم قالت امي

xxx

تلك هي زيارتي الوحيدة للقدس.. وبعدها زرتها في الكتب والصور

في الوجوه والملامح التائهة في أرجاء الأرض

في العيون التي ما زالت تحدق في ابهائها من بعيد

في الحسرات النابضة تحت جلود تغضنت بفعل الغياب

في الآهات الحارة.. تلك التي تستقي نارها من الشوق

في الظلال البعيدة الواقفة عند أشجار الألم

وحين امسك اصابعها الرقيقة.. ترن أجراس كنائسها وضجة شوارعها ونواحيها المسورة بالخوذ والحواجز والبطاقات الملونة في روحي.. فتمنع القلب من ان يخفق في حضرة النقاء العطر.

xxx

أين ذهبت بطاقة صديقي الذي حمل عظامه شمالاً، وما زال ينتظر ردي على كلماته الحارة؟

أين ذهب المنفى الذي خلفته الصور في ذاكرته؟

في كل شارع ومدينة وبلدة قدر لي أن ألمح فيها فلسطين، كانت القدس صورة غامقة بالحنين، مرفوعة على ذاكرة التاريخ، نقطة ارتكاز للمعنى المقدس، للحجر الذي تدور حوله الحكاية سبع مرات، للنبيذ المعتق في خوابي الروح، للشوق، للمحة تبصر اليقين بالامل، لظل طويل يتسامق في نشيده العذب، لغفلة تنهض من صحو المكابدة، للقدس وهي ترمح بين حزنها الأبدي والتوق للانعتاق.

*** شاعر أردني**

هل بانتهاء عام 2008 يكون قد مر 100 عام على ميلاده؟
ذكرى الشاعر عمر أبو ريشة

■ غازي انعيم*

يعد الشاعر عمر أبو ريشة الذي كان شاهداً على أحداث تاريخية مهمة مرت بالوطن العربي والعالم، من أوائل المجددين في القصيدة العربية في القرن الماضي، ومن المؤكد أنه تأثر بتلك الأحداث فانطبعت في تفكيره وظهرت واضحة في أشعاره. وكان له أيضاً دوره الثقافي والسياسي على المستوى الوطني والقومي والعالمي.. لذلك كانت قيمة الحرية، هي القيمة الأولى التي تفتح عليها وعيه الشعري.. ولذلك يلحظ المتأمل لقصائده الأولى التي كتبها في عام 1948 أنها كانت تدور حول قيمة الحرية، وتعلي من معناها الوطني فوق كل معنى، وأبو ريشة نفسه يسجل هذا الجزء من حياته شعراً في قصيدة " أمتي " التي ألقاها في حفل ترفيه عن المجاهدين وهذه القصيدة التي كتبها بعد نكبة عام 1948 عن مواجعه وألمه لما حل بالشعب الفلسطيني من نكبات وكوارث وضمنها نقداً ذاتياً لحال الأمة العربية وانتقد المسئولين عن هذه النكبة، وقد ذاع صيتها، تقول في مطلعها:

أمتي هل لك بين الأمم
منبر للسيف أو للقلم
أتلقاك وطرفي مطرق
خجلاً من أمساك المنصرم

...



كانت تلك الأبيات تعبيراً صادقاً عن مواقفه الوطنية.. وكانت أيضاً سبباً في اختياره سفيراً للخلاص من قصائده النارية.. حيث عين بعد عام من تاريخ هذه القصيدة سفيراً لسورية في البرازيل، تنقّل بعدها بين عدة بلدان أخرى.. ترك فيها أروع الآثار الشعرية والأدبية، وبلغ أدبه القمة عندما كتب عن الحب والجمال والحياة والمرأة.. وبعض معالم الحضارة الإنسانية، مثل " كواكبانا " و"كنيسة جاموا" ومعابد " كاجوا راو ".. وسبق نزار قباني في الغزل.

وكوّن صداقات حميمة مع العديد من عظماء الرجال نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: خوان ديرون، وجون كنيدي، وجواهر لال نهرو، وفيصل عبد

العزيز.. ومما يروى انه كان يلعب الشطرنج مع نهرو عندما كان سفيراً في الهند..

ولا ننسى كلمة قالها نهرو في مجلس الأمة الهندي أثناء حفل أقيم لوداع عمر أبو ريشة بعد انتهاء فترة خدمته الأولى في الهند، إذ قال إننا لا نودع اليوم سفيراً ما، كثُرٌ أولئك السفراء الذين يأتون ويذهبون.. ولكننا نودع اليوم القيم العظيمة للإنسان.

في ذكرى مرور مائة عام على ولادته رغم أن هذه المعلومة غير مؤكدة حسب رأي الشاعر الراحل هذه وقفة وفاء لشاعر يستحق الوفاء نسلط خلالها بعض الأضواء على ولادته ومراحل من حياته والمؤثرات البارزة التي لعبت دورها فيها.

ليس في المستطاع تحديد اليوم الذي ولد فيه الشاعر عمر أبو ريشة لأن الناس لم يكونوا يعنون بتاريخ مواليدهم في ذلك الوقت، كل ما أستطيع قوله أن الباحثين اختلفوا في تاريخ ولادته ومكان مسقط رأسه فذكروا فيها أنه من مواليد نيسان 1908 وكانون الأول 1908 في منبج بسوريا، وثمة من يذكر أنه من مواليد 1909 ولأن التسجيل في دوائر الأحوال المدنية لم يكن سارياً آنذاك ظهر هذا التباين في سنة ومكان مولده.. لذلك تم استذكاره هذا العام في سورية .

ومن المعروف أن أجداد " أبي ريشة " هم أمراء الموالي، رؤساء قبائل (المهنا) و(صوفان) و(العابد) من الحجاز، وتعود تسميتهم ب " أبي ريشة " إلى السلطان رشاد الذي أسر أحدهم، ووضع في عمامة أسيره ريشة محلاة بحجارة كريمة، فأطلق عليهم لقب أبي ريشة.

كان جده لوالده قاضي قضاة البقاع وقد تزوج فتاة من آل القادري، أما والده شافع أبو ريشة الذي أقام في القرعون فقد تزوج من فلسطينية من عكا اسمها " خيرات الله اليشرطية "

وقد أرسل شافع أبو ريشة في بعثة علمية إلى القسطنطينية، عاد بعد انتهائها ليدخل في وظائف الحكم والإدارة حتى بلغ أن يكون قائم مقام في منبج والخليل، وحاكماً لجبل العرب مدة طويلة وكان له نشاط سياسي ضد الحكم العثماني، مما جعل " الباب العالي " يحكم عليه بالإعدام، ثم استبدل بالنفي، وبعد رحيله إلى منفاه جاء من فلسطين جده لأمه وأخذهما إلى عكا. ولكن على الرغم من ذلك أمضى سنين طويلة منفياً أو دائم الترحال..

بعد عودته من المنفى أقام في حلب حيث عمل بالزراعة في " معرة النعمان " ثم هجرها وذهب إلى طرابلس. وكان والد أبو ريشة شاعراً مجيداً كتب عدة قصائد في رثاء شوقي وحافظ إبراهيم وعمر المختار.

وبالعودة إلى مكان مولد عمر أبو ريشة فمن المؤكد انه ولد في عكا وكذلك شقيقته زينب، وهذا ما يؤكده الشاعر وبشكل قاطع في مذكراته التي نشرت في مجلة فيروز عدد شهر آب 1982 أنه ولد في عكا عام 1912 وحول ذكرياته فيها يقول أبو ريشة:

" كنت في عكا، تحيط بي عصابة من الأشقياء الصغار، تحب اللعب والقفز حول أسوار المدينة. من أصدقاء الطفولة واللعب والقفز الدكتور أنور الشقيري الأخ الصغير لأحمد الشقيري، " أستشهد في الثورة الأولى ". عشقت عكا، وكنت من فرط حبي لها أذهب إليها كلما سمحت عطلي المدرسية بذلك.. كنت أفتعل

الشجار والعراك مع الأطفال من حولي، أهجم عليهم وهم كثر، لا يهمني كانوا ينهالون علي بالضرب، كنت شقياً لا أخاف أحداً. المهم عندي أن أضرب فأضرب بدوري.. أما شجاري مع أصحابي فكان دائماً ينتهي بصداقة ممتعة حلوة تسبقها صلحة مباركة.. مقرها بائع السمسمية أو بائع الحلوى.. كانت تشاركني ورفاقي في لعبنا " بنات حلوات "منهن زوجة الشاعر أبو سلمى".

في هذه المرحلة تعلم عمر اللغة العربية والتصوف وقرأ القرآن الكريم في أسرة والدته التي كانت تروي الشعر وتتبع الطريقة الشاذلية في التصوف وهو يذكر والدته في معظم أحاديثه وذكرياته وحتى أجوبته، فقد طبع بها في كل ما عاش.. سمعها تروي الشعر، عرف التصوف عليها، قرأ على يديها، تروي الشعر في سن يحلو للصغار فيها سماع الحكايات المملة المرددة من جيل إلى جيل.. يتحدث عمر عن والدته فيقول:

" كانت طيب الله مثواها مكتبة ثمينة تمشي على رجليها، عنها حفظت الأشعار وكانت على ذكاء شديد وثقافة كبيرة متصوفة منذ صغرها أحاطتنا منذ صغرنا بعناية ذكية وأشاعت حولنا جواً روحانياً جعلنا لا نقيم وزناً للفوارق المذهبية ولا الطبقية، تربيتها أمدتني بقوة استطعت بها ولوج دروب الحب فالضعف يجعل من يبتلى به أضعف من أن يحب ".

وأثناء طفولته تلقى عمر دروساً في أصول الغناء على يد الأستاذ فريد المدور، ثم جاء التدخين فخنق صوته، ولكنه لم يمنعه تذوق الأصيل في الموسيقى:



" كنت منذ نشأتي أحب في الشعوب موسيقاها، النابعة من الأرض والتراث غير المستوردة من كل صوب وهوى ".

أما العلوم الإنسانية واللغة الأجنبية فقد أخذها عن مربيته السيدة " هيلانه حوا " التي أشرفت على علومه الابتدائية ثم عاد إلى بيروت ليكمل تعليمه وبعد ذلك إلى المدرسة الرشيدية في حلب.

في هذه المرحلة عشق عمر أبو ريشة إلى جانب الموسيقى الشعر وكتبه وهو لم يزل في العاشرة وقد روى في حديث إذاعي: " أنه كتب قصيدة وذهب إلى والده فرحاً بهذا الإنجاز وبعد أن تلاها عليه.. قال له والده شافع: تعال معي يا عمر وذهب معه إلى بائع الفول، فطلب والده كيلو من الفول المدمس، وأخذ الوالد الورقة التي كتبت عليها القصيدة وأعطاها لبائع الفول فقال البائع: ما هذا؟

فقال شافع: ثمن الفول!

فقال البائع: أريد نقوداً وماذا أفعل بهذه الورقة؟

فالتفت شافع إلى ابنه وقال: هل سمعت يا عمر بائع الفول يريد مصاري ثمناً لبضاعته وليس شعراً. كانت هذه الحادثة درساً للصغير كي لا يكون الشعر عنده وسيلة للكسب وأن يبحث عن عمل آخر يتكسب منه.

ذلك الموقف دافعه بان يتابع تحصيل تعليمه فذهب إلى الجامعة الأمريكية في بيروت (1934 1929)، في تلك السنوات كان أبو ريشة متابعاً لمسرحيات الشاعر أحمد شوقي التي تدفقت في السنوات الأخيرة من حياته (1927 1932)، وكان أبو ريشة معجباً بشعر شوقي ومسرحه الذي عبّر معظمه عن تنبّه إلى روح

الأمة في لحظات ومواقف تاريخية حاسمة (علي بك الكبير/ قمبيز/ مصرع كليوبترا/ عنترة) وهذا ما انطبع في أول مسرحية قدمها أبو ريشة: " رايات ذي قار " التي أعادت إلى النفوس الإيمان بقدرة على التصدي للعدوان الخارجي بالعزيمة والوحدة التي تستنهض الطاقة الكامنة في الأمة العربية.

ونلحظ أن اهتمام شاعرنا بدور المسرح في الحياة الثقافية والسياسية حمله على مصاحبة الفرقة التي عرضت "رايات ذي قار" والسفر إلى المدن الأخرى بعد أن مثلت بحلب، مما يعني أن مشروع المسرح قائم في رؤية للعمل الوطني لديه.

حرص الشاعر الشاب على ذكر انجاز أمير الشعراء في القصيدة التي رثاه فيها بعد سنة من رحيله (1933) وتتردد أسماء مسرحياته (كليوبترا ومجنون ليلى..):

عبقري مضى ليوم حسابه
وثناء الأجيال ملء كتابه
طاف في هيكل الحقيقة وانسل
يناجي الجمال في محرابه

...

بعد ذلك سافر إلى لندن، وأكمل دراسته في معهد النسيج الفني بمانشستر ونال منه ثلاث شهادات.

في انجلترا ظهرت موهبته الشعرية والأدبية، فأعجب أساتذته بما كتبه في أوقات الدراسة وخارجها، كما أعجبت به ملكة جمال القطن التي نظم لها قصيدة، ثم تحولت الكلمات إلى إعجاب، والإعجاب إلى حب عميق متبادل بين الشاعر والملكة.. وفكر الحبيبان جدياً بالزواج.

غادر أبو ريشة انجلترا إلى سوريا، تاركاً قلبه في مانشستر عند ملكة القطن، ليقف على رضى والدته في زواجه، حتى إذا حظي بالرضى، عاد إلى تحقيق الحلم السعيد وإذا به يفاجأ بنبأ موت حبيبته التي أصيبت بالتيفوئيد ولم يكن آنذاك قد أكتشف علاج لهذا المرض. وأرهق القلب الحساس.. وانجرحت الجوارح وصبت دماء جرحها حبراً على ورق فكانت أبيات قصيدته: " شبح الموت ":

لم تعرفني لما طرقت
بيتي في الفجر من العمر
رحبت بها، ونثرت على
قدميها أكداس الزهر
وهممت بتقبيل يديها
فرمتني بالنظر الشذر
وانتفضت تلعن زورتها
ومدامع خيبتها تجري؟

في عام 1936 عاد إلى حلب وعين في عام 1940 مديراً لدار الكتب الوطنية، وكان قد غدا شاعراً شهيراً وله مواقف صلبة تجاه السياسيين ومنها قصيدة " أمتي " التي ألقاها في تأبين المجاهد إبراهيم هنانو وصبّ فيها أبو ريشة غضبه على أساليب السياسيين بجرأة، وكان في مقدمة الحضور سعد الله الجابري وزير الداخلية آنذاك وبعد الانتهاء من إلقاء القصيدة تقدم الجابري من أبي ريشة وقال له : " إن شعرك يقوّم اعوجاجنا شئنا أم أبينا ".

بدأ أبو ريشه في عام 1949 عمله الدبلوماسي في البرازيل، وكان لا يحمل شهادة جامعية، فقد كان أكبر من الشهادات كما قال مرشحوه.. تابعه في تشيلي والأرجنتين ثم في الهند، وذلك من سنة 1949 حتى 1958 ، وفي فترة قيام الوحدة بين سوريا ومصر كان

سفيراً للجمهورية العربية المتحدة في النمسا بعدها عمل سفيراً في الولايات المتحدة الأمريكية ثم عين عام 1964 في الهند مرة ثانية وكان يجيد الانكليزية والفرنسية، فأحرز نجاحاً في سفاراته كما نجح في الأدب والشعر.

وربما لو لم يغلب الطابع الوطني على شعره لكان من أساطين الشعر الغزلي في القرن العشرين فقد عانى شاعرنا من المرأة وصال وجال في شعره متغزلاً ومعاتباً ولكنه في كل ما كتب في المرأة بقي محافظاً على احترامها، لم يعرّها ولم يتاجر بمشاعرها ولم يسئ يوماً في شعره لها، أو ينحط بها إلى الشعر الرخيص، لكنه لم يكن متيّماً، ولا شاعراً إباحياً، وإنَّما هو شاعر الجمال دون تبذُّل، ولا يغرق في الوصف والقصص، ولا يتمادى في التحليل والتعليل، وكأن الرغبات تتحقق عنده في غير مشقَّة، وكأنَّ الحب عنده غير مأسويّ، فلا ذهول، ولا تلوُّع، ولا تفجُّر عاطفي عنيف، ولكنها سوانح طيِّبة للقاء حافل بالطيب والجمال، أو لنظرة ملؤها الشغف والسؤال، أو لعناق يعقبه صاعق الزوال:

مَسَاءَ الخير .. هذي قُبلَةٌ عُجْلَى .. فمَا أهنَا!
وهذي ضَمَّةٌ أُخرى فما أشفى وما أحنى!
أأمضي ؟. مَن يُطيق البعدَ عن فردوسِه الأسنى
وفيمَ نُقيمُ للعذَّال ، يا حوريتي وَزْنَا

وهو القائل: " إن المرأة جمال والجمال له قدسيته ".

لقد أدخل أبو ريشة الغزل ببعض جوانب المرأة وسبق نزار قباني في الغزل بنهدها فقال في قصيدة ألقاها في عام 1934:

وغطاؤها حيران يزلق عن ترائبها ويطوى
وأكفها في شعرها تزداد دغدغة ولهوا
والناهدان بصدرها يتواثبان هوى وشجوا
فتشد فوقها وسادتها وفي شغف تلوى

وفي قصيدة كتبها في عام 1946 يقول أبو ريشة:

وأهوى جيدك الريان متكئاً علىزندي
وشعرك مائج والطيب يفضح فجوة النهر
فكنا غفوة خرساء بين الخد والخد

وربما استلهم نزار قباني ديوانه اطفوله نهدب من شعر أبي ريشة .

وليست اللغة التصويرية هي كل ما نلاحظه في شعر أبي ريشة، بل نحن نلاحظ أيضاً أنه يعرف كيف يحيل الحقائق التاريخية إلى صور مثيرة، يؤثر بها في عواطفنا ومشاعرنا، وفي بعض الأحيان تصبح الصور عنده غريبة، تحتشد فيها الأطياف والأشباح، حيث يعرضها بمناظرها ومفاجآتها المخيفة، فنسمعه يقول:

قفي قَدَمي! إن هذا المكان يغيب به المرءُ عن حسّه

رِمالٌ وأنقاضُ صرّح هوتّ أعاليه تبحث عن أسِّهِ
أقلِّبُ طرفي به ذاهلاً وأسأل يومي عن أمسهِ
أكانت تسيل عليه الحياة وتغفو الجفون على أنسهِ

أحيل على التقاعد عام 1971 فعاد إلى لبنان ليجعل من بيروت مقراً له، وفي نفس العام صدر للشاعر عمر أبو ريشة ديوان شعري كبير، عُنيت بطبعه دار العودة في بيروت ويقع في جزأين متوسِّطي الحجم، وهو فيه شاعر الوجدان وشاعر السياسة الجريئة، يجري في شعره على نظام الكلاسيكيين، ويهمّه في الشعر وحدة القصيدة لا وحدة البيت، وهو شاعر الخيال الخلاَّق، يخلق الصورة بعيدة الإيحاء، ويسكب فيها من نفسه ما يستهوي القلوب، وهو مع كلاسيكيته في الأسلوب، من

أسبق الشعراء المعاصرين إلى التجديد في موضوعات الشعر وأخيلته.

انتقل بعد ذلك إلى مدينة جدة حيث قضى معظم أوقاته فيها، وفي أواخر حياته أصيب بمرض قلبي نتيجة الإجهاد وتطلب الأمر إجراء عملية جراحية في عام 1977 فرثى نفسه قبل العملية وطلب أن يكتب ما رثاه على شاهدة قبره.

وعاش أبو ريشة بعد العملية الجراحية وزار سوريا عدة مرات وآخرها في عام 1989 لحضور جلسة مجمع اللغة العربية وكان مقره في مدرسة الملك العادل وبدا أبو ريشة آنذاك شامخاً مديد القامة رغم اقترابه من الثمانين.

والعجيب أن وفاة أبي ريشة التي صادفت في 14 تموز 1990 في مدينة الرياض، لم تكن بسبب قلبه المتعب لأنه قاوم المرض بالحب والإصرار بل كانت وفاته عقب فترة من حادث سير تعرض له في الرياض ودفن في المدينة التي عرفت شبابه وطفولته ونقلت رفاته إلى حلب حسب وصيته.

وكتبت على شاهدة قبره الأبيات التالية:

رفيقتي لا تخبري إخوتي

كيف الردى كيف عليّ اعتدى

إن يسألوا عني وقد راعهم

أن أبصروا هيكلي الموصدا

لا تجفلي لا تطرقي خشعة

لا تسمحي للحزن أن يولد

قولي لهم سافر قولي لهم إن له في كوكب موعدا

لقد رحل الشاعر عمر أبو ريشة عن الحياة بعد حياةٍ حافلة، وترك وراءه أشعاراً رائعة تجمع بين الوطنية والغزل والنقد الذاتي، وقد أجمع النقاد أنَّ عمر أبو ريشة وقف شعره على الجانب القومي واستثارة همَّة العرب لاستعادة أمجادهم، بجانب شعره الوجداني.

***كاتب أردني**

المراجع:

مجلة فيروز، آب، 1982م.

- موقع جريدة بانياس الالكتروني.

جريدة الثورة، 2008-12-17م.

مجلة الكويت، العدد 250، 2004م.



بقايا ساميّة في اللغة العربيّة
لغة "أكلوني البراغيث" نموذجًا

■ د. يوسف الجوارنة *

تعدّ لغة "أكلوني البراغيث" واحدة من اللغات (اللهجات) العربيّة التي دار حولها جدل وبحث طويلان؛ ذلك أنّها جاءت على غير النّمط الذي ألفته الجملة العربيّة الفصيحة، في بيئات النشاط اللغوي العربيّة، ولم تكن شائعة شيوعًا مطّردًا في الكلام، بل كانت مقصورة على بعض القبائل العربيّة؛ فقد ورد عن قبيلة طيّئ، وأزد شنوءة، وبلحارث بن كعب(1)، أنّهم يلحقون الفعل المسند إلى ظاهر-مثنّى أو مجموع- علامةً كضميره فيقولون: قاما الزيدان، وقاموا الزيدون، وقمنَ الهندات، فالألف والواو والنون في ذلك حروف لا ضمائر، لإسناد الفعل إلى الاسم الظاهر، فهذه الأحرف عندهم كتاء التأنيث في نحو: قامت هند.

وهذا ما أشار إليه سيبويه في قوله(2): "واعلم أنّ من العرب من يقول: ضربوني قومك، وضرباني أخواك، فشبّهوا هذه بالتاء التي يظهرونها في (قامت هند)، وكأنّهم أرادوا أن يجعلوا للجمع علامة كما جعلوا للمؤنّث، وهي قليلة". وتعرف هذه اللغة القليلة كما وصفها سيبويه بلغة (أكلوني البراغيث)، أو لغة (يتعاقبون فيكم ملائكة).

وترجع القلّة في هذه اللغة، أنّه استقرّ في العربيّة الفصحى المشتركة، أنّ الفعل المتقدّم يلازم الإفراد دائمًا، سواء أكان الفاعل مفردًا أم مثنّى أم جمعًا، تقول: قام زيد، وقام الزيدان، وقام الزيدون، وقامت المرأة، وقامت المرأتان، وقامت النسوة. وما جاء على غير ذلك فهو قليل لا يَشيع ولا يَطّرد، بل يبقى حبيس لهجة من اللهجات، أو هو امتداد لبقايا ظاهرة موجودة في فصيلة اللغات السامية، يقول المخزومي(3): "وجاز على قلّة إلحاق علامة التثنية، أو علامة الجمع بالفعل، وهو لغة قديمة ما يزال لها آثارها في الاستعمال".

وجاء الفعل في جملة "أكلوني البراغيث" مطابقًا للفاعل من حيث الجنس والعدد، "بزيادة لواحق صرفية معلومة (كالواو والألف والنون) بذيل الصيغة الأساسيّة للفعل، وهي زوائد مفرغة من معنى الضمير، وموقوفة فقط على إدخال فكرة المطابقة النّحويّة الصّوريّة بين طرفي الإسناد الأساسيين وهما الفعل والفاعل" (4).

والجملة في العربيّة عند النّحاة على الأغلب نوعان: فعليّة واسميّة، ويفرّق بينهما بطريقة لفظيّة

محضة (استجابة لمقولات المنطق "العلّة والمعلول")، فالفعلية ما صدّرت بفعل، والاسميّة ما صدّرت باسم، وبناء عليه تكون جملة (قام زيد) فعليّة، وجملة (زيد قام) اسمية، مع أنّ دلالة الجملتين واحدة والمسند إليه فيهما واحد.

وأعتقد أنّ الأصل في تحديد نوع الجملة هو المسند لا مطلع الجملة؛ فإذا كان المسند فعلاً كانت الجملة فعليّة، وإذا لم يكن فعلاً كانت اسميّة بصرف النظر عن موقع كلّ منهما، وبالتالي فإنّ الجمل (طلع البدر، والبدر طلع، ويطلع البدر، والبدر يطلع)، كلّها جمل فعلية سواء تقدّم المسند إليه أو تأخّر، وقد أشار إلى ذلك الدكتور مهدي المخزومي وعدّ جملة (زيد قام) فعليّة، وأنّ القول باسميّتها ضعيف "لأنّ (زيد) هو الفاعل، وإن قدّم للاهتمام به، وتقديمه لا يخرج به عن كونه فاعلاً ليضعه موضع الابتداء، فالجملة إذن فعليّة" (5).

غير أنّ الدكتور إبراهيم أنيس(6) قد عدّ الجملة التي يكون فيها المسند فعلاً مضارعًا ويأتي بعد المسند إليه، نحو قوله تعالى: (والله يدعو إلى دار السّلام) (7)- عدّها جملة اسميّة، لأنّه "لا فرق بينها حينئذ وبين أن تقول: والله الدّاعي إلى دار السّلام، فالمضارع هنا ليس في الحقيقة فعلاً، وإنّما هو (وصف) يجوز عليه ما يجوز على الوصف، من وجوب مطابقته لموصوفه في كلّ شيء".

أمّا الجملة المشتملة على فعل ماض (نموذج: قام زيد)، فإنها "تخضع في نظامها إلى ترتيب معيّن تكاد تلتزمه في كلّ اللغات السّاميّة... فموقف المسند إليه في مثل هذه الجمل أن يتأخّر عن المسند، ويندر الالتجاء إلى غير هذا النظام"(8). وإذا ما تقدّم المسند إليه فإنّه يكون أسلوبًا من أساليب القصر، يحسن ألاّ نلجأ إليه إلاّ حين نريد قصر صفة من الصفات على المسند إليه.

إذن فالجملة فعليّة عنده عندما يكون المسند فعلاً، ما عدا النموذج (المسند إليه + المسند (فعل مضارع)، فإنّه من قبيل الجملة الاسميّة كما أسلفت، لأنّ فيه صفة الحدوث والتجدّد.

ولعلّ دراسة الدكتور عبد الحميد الأقطش (الإسناد في لغة "أكلوني البراغيث") قد أوفى فيها على الغاية، وأدرج فيها ضمن مفهوم الجملة الفعلية كلّ جملة تضمّنت فعلاً بصرف النظر عن مرتبته، وجعل لها نموذجين(9): نموذج: (زيد قام)، ونموذج: (قام زيد)، وهو النموذج المسيطر والأكثر دورانًا في جلّ الأفرع السّاميّة، ولكنّه من وجهة النظر التّطوريّة لقواعد اللغات السامية، يعدّ نموذجًا تحويليًّا عن النموذج الأول من نمط (زيد قام). وقد علّل ذلك بأنّ "ترتيب النظم في (زيد قام) متّسق مع الترتيب الطبعي لمقتضى الحقيقة العقلية، أو لمقتضى الإسناد الحقيقي قبل الانتقال إلى حقيقة المجازات؛ ف (زيد) مسند إليه، ورتبة المسند إليه قياسها التقديم لأنّه موضوع الكلام المحكوم عليه، و(قام) مسند، ورتبة المسند التأخير لأنّه محمول الكلام المحكوم به" (10).

وإذا كان ذلك كذلك، فإنّ التركيب (أكلوني البراغيث) محوّل عن التركيب الأصل (البراغيث أكلوني)، وليس ثمّة شذوذ في هذه اللهجة. لكن، وبما

أننا ارتضينا أن التركيب الذي يكون فيه المسند فعلاً هو تركيب فعليّ، فإنّ التركيب (مسند + مسند إليه) هو تركيب توليديّ حسب ترتيب الجملة الفعليّة في اللغة العربيّة(11)، وإنّ تقديم المسند إليه على المسند يعدّ تركيبًا تحويليًّا بعنصر الترتيب.

ثمّ ذكر الأقطش مراحل التّطوّر التاريخي للنموذج (فعل+فاعل) وجعلها ثلاث مراحل(12): أولاها مرحلة بدائيّة يأخذ فيها الفعل حالة محايدة بلا أيّة زوائد صرفيّة هي حالة المفرد المذكّر، والذي يتغيّر هو أشكال الفاعلين كأن تقول: حضر زيد، وحضر فاطمة، وحضر الزيدان، وحضر الهندات.

وثانيتها مرحلة تالية لزم فيها الفعل حالة الإفراد من حيث العدد، وحالة المطابقة في التذكير والتأنيث من حيث الجنس، كأن تقول: حضر زيد، وحضرت فاطمة، وحضر الزيدان، وحضرت الهندات، وفي هذه المرحلة قد تشكّلت العربيّة الفصحى.

وثالثتها مرحلة متأخرة انتقلت فيها العربيّة إلى إجراء المطابقة التامّة، فصار إلى جانب المطابقة في الجنس مطابقة مساوية في العدد، ومن هذه المرحلة جاءت لغة (أكلوني البراغيث) وما شابهها من تراكيب.

و لا أدري لماذا لا تكون المرحلة الثالثة هي المرحلة الثانية، والثانية التي تشكّلت فيها العربيّة الفصحى هي الثالثة؟! وخاصّة أنّ مرحلة المطابقة في الجنس والعدد موجودة بشكل مطّرد في اللغات السّاميّة، ومن الشّواهد على ذلك(13): (فماتا كلاهما محلّون وكليون، لا يقومون الأشرار بالعدل/ في العبرية)، و (لئلا يزنوا الآخرون بامرأتك/ في الآرامية)، و (فعادوا الشّعوب، وكثروا أطفالهم/ في الحبشيّة).

ومن الشواهد كذلك في العبريّة القديمة(14): (يجتمعوا المياه، فاكتملوا السموات والأرض، وتَنْفَتِحنَ أعينُ اثنيهما، ورأوا إياها رؤساء فرعون، ويكبروا الغلامان/ في سفر التكوين)، و (استعبدوا المصريون بني إسرائيل/ في سفر الخروج)، و (وقالوا كلّ العامّة/ سفر الملوك الأول)، و (وذهبن اثنتاهما إلى بيت لحم/ سفر روث).

فكما يلحظ فإنّ نظام الجملة السّاميّة يميل إلى المطابقة بين الفعل والفاعل، لهذا فإنّ مرحلة المطابقة الكلّية في الجنس والعدد، يناسبها بل يحتّم أن تكون هي المرحلة الثانية من مراحل التطوّر، وفيها كانت العربيّة قطعت مرحلة من مراحل تطوّرها وتشكّلها التركيبي كما هو في أخواتها السّاميات. حتى إذا ما جاءت المرحلة الثالثة (مرحلة المطابقة في الجنس والعدد)، تشكّلت العربيّة بصورتها النهائية في عربيّة العصر الجاهلي، وجاء عليها القرآن الكريم في معظم صوره التركيبيّة إن لم يكن كلّها تقريبًا. وهذا يعني أنّ العربيّة قد أخذت في مرحلتها الأخيرة (المفترضة) تميل إلى الإيجاز في أبنيتها الصرفيّة وأنماطها الجمليّة، ومنها أنّها استغنت عن علامة التثنية وعلامة الجمع.

لكنّ العربيّة وإن كانت تخلّصت من هذه الظاهرة شيئًا فشيئًا، "فإنّ بقاياها ظلّت حيّة عند بعض القبائل القديمة، وكذلك بقيت بعض آثارها في العربيّة الفصحى، في القرآن الكريم، والحديث

الشّريف، واحتفظ بها الكثير من أبيات الشّعر العربي القديم" (15)، ولا تمثّل هذه البقايا بحال مرحلة أخيرة من مراحل التطور التاريخي في النظامين الصرفي والتركيبي للغة العربية، ولكنّها رواسب لغوية هي امتداد للساميّة القديمة، أو إن شئت للعربيّة القديمة.

وأمّا أمثلة هذه الظاهرة، فقد حشد لها الدكتور الأقطش طائفة كثيرة بوّبها وصنّفها في بحثه المشار إليه، أعرض لشاهد أو اثنين منها لأنّها كلّها تدور في فلك واحد قلّت أو كثرت. فمن القرآن الكريم ورد على هذه الظاهرة قوله تعالى: (16) (وأسرّوا النّجوى الذين ظلموا)، وقوله تعالى: (17) (ثمّ عموا وصمّوا كثير منهم).

وذهب النحاة في تخريج هذه الظاهرة مذاهب شتّى، كلّها يهدف إلى التخلّص منها ظاهرةً من الظواهر البارزة في النظام اللغوي العربي. ولعلّ أشهر هذه التخريجات جاء على مذهبين (18): أحدهما جَعْلُ الضمير فاعلاً والاسم المرفوع بعده بدلاً منه. وثانيهما جَعْلُه حرفًا دالاًّ على التثنية أو الجمع لا ضميرًا، والفاعل الاسم المرفوع بعده.

غير أنّ الأستاذ سعيد الأفغاني كان متشدّدًا تجاه هذه اللغة، ويرى أنّه لا حاجة إلى تخريجها، لأنّها إن صحّت فهي شاذّة ولغتها رديئة، ولم يخطئ عنده مَن نبزها بلغة (أكلوني البراغيث). يقول (19): "إلاّ أنّ ما يجب التنبيه إليه هو أنّ بعضًا من فضلاء النّحاة الأقدمين توهّم فظنّ آية (وأسرّوا النجوى الذين ظلموا)، وحديث (يتعاقبون فيكم ملائكة بالليل وملائكة بالنّهار) من هذه اللغة، وليس ذلك بصحيح؛ ففاعل (أسرّوا) وهو (واو الجماعة) عائد على (الناس) في أوّل السّورة، و(الذين) فاعل لِ (قال) المحذوفة، وأسلوب القرآن الكريم جرى على حذف فعل القول اكتفاءً بإثبات المقول في مواضع عدّة، والحديث له أول: (إنّ للّه ملائكة يتعاقبون فيكم: ملائكة بالليل...)، وبقيت هذه اللغة الرديئة مفتقرة إلى شاهد صحيح لا ضرورة فيه".

ولعلّ ظاهرة الحذف هذه شائعة في أساليب العربية، "ومن أَلِفَ أساليب العرب في مثل هذا وأسلوب القرآن الكريم خاصّة، عرف أنّ حذف فعل القول قبل المقول طريقة شائعة ومحجّة مطروقة" (20)، وضرب لذلك أمثلة من القرآن الكريم:

قال تعالى (21): "والملائكة يدخلون عليهم من كلّ باب: سلام عليكم بما صبرتم"، أي: يقولون سلام.

وقال تعالى (22): "فأمّا الذين اسودّت وجوههم: أكفرتم بعد إيمانكم.."، أي: فيقال لهم أكفرتم.

وقال تعالى (23): "فظلتم تفكّهون: إنّا لمغرمون"، أي: تقولون إنا لمغرمون.

وإن كان الأفغاني رحمه الله قد أنكر وقوع هذه اللغة التي لا يعرف يقينًا نسبتها إلى أناس معيّنين، فهو يؤكّد "أنّه ليست لنا هذه الواو التي زعموها وتكلّفوا لها ما لا يصحّ من الوجوه في غير الضرورات الشعريّة، بل حتّى هذه لو تأمّلنا معاني الشعر وتمثّلنا الحال النفسيّة لصاحبه، لأدركنا أنّه يرجع الضمير إلى شيء قائم في نفسه، ماثل لعينيه، بيّنه بعد أن ذكر الفعل" (24)، ويورد على ذلك قصّة لا بأس من ذكرها، وهي أنّ

الرّشيد سأل المفضّل الضّبّي: كيف بدأ زهير بقوله:

دعْ ذا، وعدّ القول في هرمٍ خيرِ البداة وسيّد الحضر

ولم يتقدّم قبل ذلك شيء ينصرف عنه؟ فأجابه المفضّل: قد جرت عادة الشّعراء أن يقدّموا قبل المديح نسيبًا، ووصفَ إبل، وركوبَ فلوات ونحو ذلك، فكأنّ زهيرًا همّ بذلك ثمّ قال لنفسه: دع ذا... . فاستحسن الرّشيد قوله، ثمّ يعلّق الأفغاني عليها بقوله(25): "فكما كان في قول زهير (دع ذا) إشارة ولا مشار إليه إلاّ في نفس الشاعر، أنّ هنا (في الشواهد الشّعريّة) ضميرًا لا مرجع له في اللفظ، بل مرجعه في نفس الشاعر".

وهذه التخريجات إن صحّت على بعض الشواهد وأخرجتها من إسار لغة (أكلوني البراغيث)، فلا شكّ أنّ فيها ومنها شواهد في العربية الفصحى هي رواسب من اللغة الساميّة القديمة. ثمّ إنّ امتداد بقايا هذه الظاهرة في العربيّة الفصحى، أبقاها شائعة في كثير من اللهجات العربيّة، مثل قولك(26): ظلموني الناس، ولاموني العوازل، وزارونا الجيران...

* أكاديمي أردني

المصادر والمراجع

(1) انظر: مغني اللبيب، 478، والجنى الدّاني، 171-170 .

(2) الكتاب، 2/04

(3) في النحو العربي قواعد وتطبيق، 95

(4) عبد الحميد الأقطش: (الإسناد في لغة أكلوني البراغيث)، مجلّة أبحاث اليرموك، م13، ع2/، 1995 ص367.

(5) مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، 174-175، وانظر: المخزومي، في النحو العربي قواعد وتطبيق، وإبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وأبنيته، 204.

(6) انظر: من أسرار اللغة، 297.

(7) يونس : 25.

(8) من أسرار اللغة، 293.

(9) الإسناد في لغة أكلوني البراغيث)، 375.

(10) السابق، 276.

(11) انظر: خليل عمايرة، في نحو اللغة وتراكيبها، 94.

(12) الإسناد في لغة أكلوني البراغيث)، 387-388.

(13) انظر: رمضان عبد التواب، المدخل إلى دراسة اللغة، 300-301.

(14) الإسناد في لغة أكلوني البراغيث)، 404-405.

(15) رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، 301.

(16) الأنبياء: 3

(17) المائدة: 71

(18) انظر: مغني اللبيب، 479-48. وسعيد الأفغاني، الموجز في قواعد العربية وشواهدها، 217.

(19) انظر: المرجع السابق (الموجز)، 217.

(20) سعيد الأفغاني: (البناء على الشاهد الأبتر)، مجلّة كليّة الآداب، جامعة بنغازي، ع7، 1975 ص226.

(21) الرعد: 23

(22) آل عمران: 106

(23) الواقعة: 65

(24) البناء على الشاهد الأبتر)، 227.

(25) انظر: المرجع السابق، 227.

(26) انظر: رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة، 307.

فروغ فرخزاد
جدلية الأنوثة المتمردة والغرام الأنثوي والانعتاق

■ جلال برجس *

(أحسّ أني خسرت عمري كله، كان عليَّ أن أعرف أقل بكثير من خبرة السبعة والعشرين عاماً، لعلّ السبب يكمن في أن حياتي لم تكن مضيئة. فالحب، وزواجي المضحك في السادسة عشرة زلزل أركان حياتي. على الدوام لم يكن لي مرشد، لم يربّني أحد فكرياً وروحياً. كل مالدي هو مني، وكل مالم أحصل عليه كان بمقدوري امتلاكه لولا انحرافي وعدم معرفتي لنفسي.عراقيل الحياة منعتني من الوصول.. أريد أن أبدأ...

سيئاتي لم تكن لسوء في صميمي، لكن بسبب إحساسي اللا متناهي بعمل الخير)

...

(سعيدة انا، لأن شعري صار أبيض وجبيني تغضن وانعقدت بين حاجبي تجعيدتان كبيرتان رسختا على بشرتي سعادتي هي أني لم أعد حالمة. قريباً سأبلغ الثانية والثلاثين، صحيح أن ال 23 عاما هي حياتي التي تركتها خلفي وأتممتها، لكن ما يشفع لي هو أنني وجدت فيها نفسي)



شذرتان مقتطفتان من رسالتين لفروغ فرخ زاد كتبتها لصديقها الشاعر ابراهيم كلستانيشش

×××

في باحة كون ذكوري صارخ بذكورته السلطوية وهي تجتر صورة المرأة ككائن للاستهلاك ولدت في الخامس من يناير عام 1935 فروغ فرخزاد أشهر أديبة إيرانية لتنتجها قسوة الواقع الاجتماعي والسياسي آنذاك بكل سماته وتحولاته وتبدلاته وأحكامه المسبقة القاسية، شاعرة وأديبة وسينمائية تحلم وتعمل على إيجاد مدى يتأثث بوعيها الإشكالي المبكر ويؤثث روحها بحب يتيح لإنسانيتها أن تنمو وتترسخ في عالم الرجل الذي ضرب في ذلك الوقت أسواراً معدنية حول آفاق المرأة، لتمضي فروغ دون رجل عظيم يقف خلفها إلى باحة الأدب الفارسي لتعلن نفسها أشهر الأديبات الفارسيات.

فقد ترعرعت فروغ فرخزاد في كنف عائلة امتاز الأب فيها ذ رغم تشجيعه على التعلم في مرحلة ما-

بالتسلط والقسوة إلى جانب الأم التي امتازت أيضاً بعنف الالتزام بالنظم والقوانين مؤثثة فضاء العائلة بطقس وحياة لاتختلف عن الحياة العسكرية التي كان يحياها والد فروغ وهو برتبة عقيد في كتيبة القوزاق التابعة لرضا خان.

فيما بعد صارت أختها بوران مترجمة وكاتبة برامج إذاعية أما أخاها فريدون فعمل في الغناء وتقديم برامج منوعات شهيرة قبل أن يصبح الشاعر والناشط السياسي المهم فريدون فرخزاد.

كان لعائلة فروغ منزل على درجة جيدة من الرفاه يقع في وسط حي الأميرية في طهران وفي فناء البيت المحاط بسور ينساب جدول ماء تحيط به أشجار الاكاسيا (الطلح) وقد لاح ذلك في قصائدها لكثرة ما كانت تمضي من الأوقات هناك وتمارس تمرداتها اللاإرادية الأولى مع إخوتها في كسر قانون الأم التي كانت تنزعج من التراشق بالماء والطين.

كان البيت الذي نمت به فروغ وإخوتها الستة مؤثثا بمكتبة أتاحت لفروغ كما لأشقائها وشقيقاتها الآخرين علاقة ممتازة بالكتاب كطوق نجاة إلى أكثر من فضاء، لتصبح فروغ الصغيرة فتاة تقرأ في مجتمع نساء أميات يعانين أبوية الرجل وسلطته.

القسوة التي عاشتها فروغ في كنف عائلتها ومجتمعها زرعت في تربة موهبتها وفي شرفتها الأولى الإبداعية رغبة عارمة في التمرد والاستقلال الذاتي حيث اعتادت في طفولتها تهشيم جملة من القوانين والأوامر المنزلية تهشيماً يتبعه في الغالب عقاب صارم جدا بدأت تبتعد عنه بالتحاقها بمدرسة مختلطة في مرحلة كانت بها طهران تعيش على يد الملك رضا شاه بهلوي محاولات تطوير البلاد وصبغها بطابع غربي على غرار ما قام به كمال أتاتورك آنذاك في تركيا من توجه نحو سياسات العلمنة والتغريب والقومية، حيث بدأت في سن الثالثة عشر بكتابة الشعر بشكل جيد اتجه نحو الكلاسيكية متأثرة بحافظ ،شاعر إيران الغنائي الأول، وفي الصف التاسع أنهت دراستها لتتجه لمدرسة كمال المُلك الفنية لدراسة الخياطة والرسم اللذين على حد قولها زادا في الطاقة الشعرية لديها. ودعمَ جرأتها ورغبتها في الاستقلال ذ التي تمثلت في عقد صداقات مع فتيان الحي إلى جانب اهتمام واضح بالفنون- ذلك التحولُ الذي خلق قلقاً لأهلها بسبب حبها لابن عمها الذي اعتاد على زيارة أهلها وهو (برويز شابور) الذي كان يعمل رساما للكاريكاتير الساخر، إلا أن والديها رفضا ذلك الحب الذي تخلله طلباً للزواج من فروغ. فجاء الرفض بسبب سن الشاب الذي يكبرها بخمسة عشر عاما، لكن فروغ فرخزاد أجبرت العائلة بأكثر من وسيلة على الرضوخ لرغبتها، فتزوجت في العام 1951 من شابور وهي بعمر السادسة عشرة حيث قالت أختها (بواران) فيما بعد حول هذا الموضوع: (إذا كانت فروغ قد وقعت في حب شابور فذلك لأنها تفتش عن العاطفة والحنان أكثر من أي شيء آخر، إذ في بيتنا لم يمنحنا الوالد سوى البرودة والقسوة) لكن زواجها- الذي استمر إلى أقل من عامين- لم يلبِّ حاجتها الجارفة للاستقلالية وتشكيل خاصية الذات لديها، فبدأت حياتها الزوجية تتشوش فحصل الطلاق رغم وجود طفل وحيد (كاميار) - كتبت فيه لاحقاً قصيدة

(قصيدة لك) ذ لتلوح محاولاتها أكثر مما مضى في إبراز استقلاليتها في مجتمع ذي عادات قاسية خرجت عليه بأكثر من طريقة مبتدئة ذلك الخروج في بيتها أيام الطفولة من حيث التمرد على قانون العائلة، ومن ثم في الحي من خلال علاقاتها بالفتيان، وحبها لشابور، ومحاولات تفردها بكثير من السمات التي كان اللباس الذي ينحو إلى نزعة تحررية لطالما أثارت حولها كثيرا من الشائعات التي عبثت بصورتها الأخلاقية في ذهن المجتمع الإيراني آنذاك.

فإثر طلاقها راحت فروغ لتستكمل مسيرتها الأدبية إذ نشرت أولى مجموعاتها الشعرية (الأسيرة) مع بداية صيف 1955 تلك المجموعة التي أحدثت لغطاً واسعاً في الأوساط الثقافية والاجتماعية الإيرانية، حيث تبدى الحب في قصائدها بكل تجلياته ليأتي جريئا وأنثويا متمردا، فهو حب امرأة لرجل يوجع القلب ويلبي كل الحاجات. حيث رأت الرجال أصحاب كبرياء وحب تملّك وعدم تفهّم لحقيقة المرأة، حالمة في قصائدها برجل قوي بذراعين حاضنين وبشفاه تقبلان بحرارة إلى جانب مطارحة الغرام التي بانت في قصائدها لتأتي تلك القصائد زاخرة بالحب والشهوة الأنثوية بمفردات يومية تخلو من المصطلحات الفلسفية والثقافية، اذ تقول في قصيدتها (الدمية الآلية):

يستطيع المرء أن يصرخ

بصوت شكلي نوعاً ما، ضئيل نوعاً ما

" أنا أحب........"

في الرجال أذرعهم المستبدة

يستطيع المرء أن يكون معافى، أنثى جميلة

بجسم مثل جلد السماط

بنهدين كبيرين وصلبين

في الفراش مع سكير، مجنون، متشرد

يستطيع المرء أن يلوث براءة الحب.

إذ استدارت بعض الأضواء إليها كشاعرة جريئة وجدلية في طرحها النسوي انطلاقا من إنسانيتها الأولى و إلى جانب اعتبار شعرها أرشيفا لرؤية تفاصيل حياتها.

تقول فروغ في مجموعتها الشعرية (الأسيرة):

(إن قوة احتمالي وحدها ستمكنني من القيام بدوري في تحرير أيدي الفن وأرجله من قيود التقاليد العفنة وفي تامين حق كل فرد لا تسمح إنسانيته في أن يكون حراً وان يكشف ستار الغرائز الدفينة والمشاعر الرقيقة العابرة)

ليتضح بشكل جلي الخط الذي رسمته فروغ لنفسها وسخرت حياتها للنضال من اجله بأسلحتها الإنسانية، رغم أن جرأتها واستقلاليتها جوبهتا بالرفض من قبل شريحة واسعة من جمهور القراء والاكاديميين الذين كانوا يرون في حداثة أفكارها ونصوصها الشعرية خروجاً على مقدسات المجتمع إلى جانب مجابهة عائلتها وطليقها لها، لتتسع المسافة بينها وبينهم، تلك المجابهات التي أنتجت لديها إيماناً كاملاً بشعرها الذي قالت عنه في قصيدة (البيت المهجور):

(جريحة الروح ومشوشة،

اسلك طريق الأمل،

حبيبي هو الشعر ومعشوقي هو الشعر،
ماضية أنا في البحث عن حبيبي)

وفي نفس العام 1955 أصيبت فروغ بصدمة عصبية أدخلت على أثرها مصحاً نفسياً.

تركت إيران في العام 1956 للمرة الأولى حيث أمضت تسعة شهور في أوروبا تعرفت من خلالها على الكاتب الايراني الجدلي إبراهيم جولستان الذي وقع وقعت في حبه لكنه ابتعد عنها لكثرة معجبيها. فأصدرت في نفس العام مجموعتها الشعرية (الجدار) تلك المجموعة التي احتوت خمساً وعشرين قصيدة غنائية قصيرة أهدتها إلى زوجها السابق.

وتتابعت دواوينها الشعرية لتنشر بعد ذلك مجموعتها (الثورة) فقُرأت قصائدها على أنها قصائد أنثى تريد تهشيم بنية التقاليد الراسخة في المجتمع وتحرض النساء على الخروج على القيم السائدة، فثارت حولها الشائعات حتى النساء ونساء المثقفين والكتاب الايرانين نأين بأنفهسن عن إقامة أي علاقة ورابط معها لكي لاتهدد تكوينهن الاجتماعي والأخلاقي من وجهة نظرهن ومن وجهة نظر المجتمع، فراحت تقول:

(إن الشعر هو متعة القلب وأنا امرأة وقلبي وأحاسيسي تختلف عن الأحاسيس التي يعمر بها قلب الرجل، فإن تكلمت بصوت رجل، فإنني لن أتكلم من قلبي)

ثم عادت في العام 1962 لتصور فيلما وثائقيا عن الإيرانيين المصابين بالجذام تحت عنوان (البيت أسود) وقد حصد كثيراً من الجوائز وفي عام 1963 أنتجت اليونسكو فيلما لمدة ثلاثين دقيقة عن فروغ فرخزاد. في العام 1964 كتبت مجموعتها (ميلاد آخر) وأصدرت في العام 1965 مجموعتها الخامسة (دعونا نؤمن ببداية الفصل البارد) التي لم تنشر إلا بعد وفاتها.

كانت فروغ فرخزاد صوت الأنثى الذي يبحث عن المساواة دون ضعف ودون نفاق رغم أنها اتهمت كشاعرة تتميز بمزاج جنسي متطرف وواضح في قصائدها وهي تبث أحلامها بلقاء الحبيب الذي بحثت عنه في علاقات قصيرة وكثيرة مع الرجال وتبدى ذلك في قصيدتها الشهيرة (الخطيئة).

لكن مثلما كان لها مناهضيها كان لها مناوئيها الذين لقبوها ب(بيليتيس) شاعرة جزيرة بسنبومي في القرن السادس قبل الميلاد كشاعرة تعبر عن الغرام الأنثوي.

فروغ فرخزاد شاعرة الحب والغرام الأنثوي التي تبنت كثيراً من قضايا المرأة شعرا وعبرت عنها كالزواج التقليدي وأزمة المرأة في إيران بالإضافة إلى وضعها كشاعرة ومثقفة مطلقة تعمل في بيئة تحاصرها بشكل مجهد، فجاء كثير من قصائدها روحاً للتمرد وطلباً للحرية كقصيدة الأسيرة و فرقة الزواج ودعوة لذراعين، والى أختي. عبر قصائدها واحلامها لنرى هنا

أن ثيمة الانعتاق والحرية تولد مع الانسان منذ التكوين الأول تبقى تتبلور الى أن تكون الصرخة الأولى إثر الولادة إعلانا صارخاً عنها، وفروغ فرخ زاد

كشاعرة اكتنزت في دواخلها عالماً كبيرا من التوق الى الانعتاق والحرية عكست ذلك في شعرها الذي كان بالنسبة لها أداة بل أنجع الأدوات لامتلاك صوتها الخاص في هذه الدنيا فمعجم طفولتها يؤشر لتلك الشهوة للتحرر ومعجم الاثنين والثلاثين عاماً التي عاشتها تؤشر أيضاً لحجم المعاناة الكبيرة التي وقعت روح هذه الشاعرة تحتها ولحجم التوتر الكبير الذي تخلل حياتها تلك الحياة التي تقاطعت مع حجم هائل من الظروف الاستثنائية

وكما يقول الناقد الايراني (عبد العلي دوستغيب) فان فروغ (دائما تفرش ذكريات الطفولة امام عينيها على خط مليء بالهيجان، قلقة ازاء لحظة الحاضر وخائفة من الغد المجهول الذي يجبرها على اللجوء الى ذكريات الطفولة

ففي احدى قصائدها تلد الطفولة نفسها مرة أخرى أمامها لكن تلك الولادة تأتي قاسية ليأتي التقابل هنا ما بين الوقع المر وما بين الأحلام التي ذهبت أدراج الرياح:

ذهبت تلك الأيام

أيام الانجذاب والحيرة

أيام النوم والصحو

أيام كل ظل له سر

وكل علبة مغلقة تخفي كنزا

وكل زاوية من الصندوق في سكوت

الظهيرة، كأنها العالم.

وكل من لا يخاف من الظلمة

كان في عيني هو البطل

ومن أهم القصائد التي رأى كثير من النقاد انها تحمل في طياتها تنبؤات شاعرة لدنو أجلها هي قصيدة فروغ (لنؤمن بحلول فصل البرد) التي أشارت فيها إلى العزلة والإحباط التي تجمد أطراف القلب، وفي هذا الصدد يقول يقول الناقد الإيراني عبدالعلي دوستغيب في كتابه خلود فروغ: (تمضي الشاعرة، لتصل إلى عتبة الفصل البارد، الذي يشير إلى تعبها كما يشير إلى آلامها الخفية ومحيطها، توهم مزدوج ينهال كسيف ذي حدين، يهطل غيمة مليئة بالمطر، نعم في الليلة الصغيرة هي قلق التحطم)ويضيف: (فروغ في كل ذلك تبحث عن الإيمان، ومنه تستمد الحب. نصوصها الأخيرة عن الحب تدل على هذا. هي امرأة على عتبة الفصل البارد، تخاطب حبيبها وتقول له إنه الحبيب الأوحد، وهي سكرى من خمر الحب الذي لا تعرف كم عمره)

وتسرد فروغ في قصيدتها (لنؤمن بحلول الفصل البارد) تفاصيل موتها القادم بشعرية لاذعة موجعة:

وهذه أنا

امرأة وحيدة

على عتبة الفصل البارد،

في بدء إدراك الوجود الملوث بالأرض

ويأس السماء البسيط الحزين

وعجز تلك الأيدي الإسمنتية.

مضى الزمن

مضى الزمن ودقّت الساعة أربع مرات

دقت أربع مرات

اليوم أول شهر (دي)

أنا أعرف سرّ الفصول

وأفهم كلام اللحظات.

المنقذ يرقد في لحده

والتراب، التراب المضياف

علامة السكينة.

وفي 14 فبراير عام 1967 زارت أمها ذ التي تذكرت لاحقاً حديثها على الغداء وقد كان الألطف - وعند عودتها بعد الساعة الرابعة بعد الظهر وعلى تقاطع شارعي (مارفداشت) و(لكماندولش) انحرفت سيارتها لتتجنب باصٍاً محملاً بأطفال فاصطدمت سيارتها بجدار، إذ أُخرِجت من سيارتها ساكنة وهي في قمة إبداعها، وفي غمرة الثانية والثلاثين من عمرها توفيت فروغ فرخزاد متأثرة بجروح في رأسها- ليست ابلغ من الجروح التي ابتكرها الكثيرون في روحها الإنسانية القلقة ذ ودفنت في (زاهيرو دوله) في طهران بينما كان الثلج يغذ الخطى على تراب قبرها في تلك اللحظة أبيض كحليب قصائدها التي قالت في إحداها ذات يوم:

في يوم ما سيأتي موتي

يوم ما في ربيع مشرق جميل

يوم ما في شتاء مغبر بعيد

في يوم خريفي فارغ، خال من المتعة

في يوم ما سيأتي موتي

في يوم أكثر جمالا ككل أيامي

في يوم فارغ كما في الماضي

إنه ظل لليوم أو للغد

عيوني تنسجم مع المداخل النصف مظلمة

وخدودي باردة تشبه تمثالاً شاحباً

وفجأة يزحف النوم إلي

وأصبح خالية من كل صرخات الألم

وتنزلق يداي ببطء على دفتري

تتسلم كتابة الشعر

سأستعيد ذلك ليدي

وأعقد دماً متقداً للشعر

الأرض تدعوني لذراعيها

والأصدقاء يتجمعون لدفني هناك

ربما في منتصف الليل يا أحبتي

أرجوكم ضعوا فوقي

أكاليل كثيرة من الزهور.

*شاعر وكاتب أردني

الهوامش:

1 - امراة وحيدة، فروغ فرخزاد واشعارها،

دأليف مايكل هلمان، ترجمة د.بولس سروع

منشورات المجلس الوطني للثقافةوالفنون والاداب - الكويت

2 -القصائد هنا مترجمة لعمار كاظم محمد، عن موقع الكاتب العراقي ماعدا قصيدة لنؤمن بحلول الفصل البارد) ترجمها ناطق عزيز وأحمد عبدالحسين، وذلك ضمن كتابهما "عمدني بنبيذ الأمواج" الذي يحتوي على مختارات من شعر فروغ ورسائلها

"ضيوف ثقال الظل" لجعفر العقيلي: بين هزيمة الذات والرغبة في التغيير

■ م. بكر السباتين*

تنطوي الشخوص في مجموعة "ضيوف ثقال الظل" للقاص الأردني جعفر العقيلي، (دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2002) على حالة من القلق، وتسكنها رغباتٌ تكشف دوّاماتُها عن رغبة متفجرة بالتغيير -رغم إخفاقات بعضها- جرى التعبير عنها برفض الشخوص للواقع المسيّج ومواجهته في وتيرة نفسية تصاعدية. وفي سياق الانسجام مع الحالة الدرامية، تراوحت اللغة بين الاقتصاد وتكثيف الصور في أطر تجريبية كما في قصة "هزائم صغيرة.. هزائم كبيرة"، والإسهاب في الوصف وتكراره حيناً، وتوسيع دائرة الحدث الذي قد يحتمل أقل من ذلك، حيناً آخر. وهو ما يكشف قدرة العقيلي على توظيف اللغة في بناء النص، والحفاظ على متانة الترابط بين عناصر السرد في إطار الشروط التقليدية لكتابة القصة.



وربما كان التماهي بين هذه العناصر، في أحد وجوهه، تجلّياً لشكل من أشكال الحداثة القائمة على الاختزال الشديد، كما في قصة "هزائم صغيرة.."، وبوضوح أكثر في قصة "الجولة الأخيرة" التي أفادت من التجربة المحفوظية (في "اللص والكلاب" مثلاً)، من حيث التداخل بين الحوار المباشر، و"المونولوج" الداخلي الذي أسقطه القاص بإحكام شديد على الحوار بين الشخوص في تناوب بين ما يحدث في الزمن الحاضر وتشظيات الذاكرة الاسترجاعية، وبتكثيفٍ للصورة والوصف أو الإسهاب حسب الحاجة، دون أن يقود ذلك إلى التشتت وإغفال الترابط، إذ حاد العقيلي عن ذلك ببراعة تنمّ عن موهبة خلاقة، يقف وراءها مبدعٌ يثير الانتباه.

ففي قصة "الجولة الأخيرة" تتداخل عدة مستويات للحوار الذي يدور في حجرة قيادة السيارة بين "أبو عقاب" معطوب الرجولة، وغريمه المتربص العنيد "رضوان"، أثناء نقلهما بقرة "أبو عقاب" العاقر إلى ثور الحاج "عيسى" المشهور بفحولته، لتعشيرها، حيث بنى القاص قصته على الفحولة الضائعة لأبي

عقاب، والتي راح رضوان يشكك بها ويثير الأسئلة حولها بمكر ومراوغة، فيتجاوب أبو عقاب مع ذلك في دوامات أجّجت كلَّ ما في نفسه من انفعالات وتداعيات استحضرت: خصوصياته مع زوجته المتذمرة، والديكَ الذي تماحكه به فضة، ودائرته الاجتماعية الرافضة لحاله والتي توقع اللوم على زوجته البريئة، فيما يعلم هو وحده الحقيقة المؤلمة المتمثلة في أنه أقلّ فحولةً من الديك!

كان الجميع يراهنون على فحولة أبي عقاب، وقد تعزز هذا الرهان بمفردات وأوصاف مختلفة، مثل: الديك والثور، وشوارب أبي عقاب التي راهنت عليها فضة حينما وافقت على الزواج منه. وكانت الخيبةُ قد انثالت مفرداتُها في هواجس فضة المفضوحة أمام رجلٍ جعلت تماحكه بالديك ذالذي يُرضي دجاجات أم محمود- كلما أُتيح لها ذلك. ربما كان أبو عقاب يلقي بلائمته على البقرة العاقر، وكأنها الأنثى الوحيدة المعيبةُ أمام فحولة الرجل، ولكنه أمام تلميحات رضوان كان ينكّس أعلامه، فيما يلوذ بالصمت خجلاً أمام فحولة الديك، وهذا ما دفعه إلى تفهّم ما تعانيه البقرة من قهر، وهي تُدَفَع إلى الفحل المتربص بها، إلى أن جاءت بشارة الحاج عيسى في أن "عشار" البقرة سينجح هذه المرة، فأنعشت الأملَ في نفسه.. وزاد من ثقة أبي عقاب بفحولته أن فضة قد كُسر فؤادها بمقتل الديك دهساً، مما هيأه أكثر لخوض "جولته" الأخيرة.

وفي قصة "الرأس والمرآة" يبحث الراوي عن ذاته التائهة القلقة، فيتابعها عبر ممرات وجهه المنقبضة ودروبه المتبدّلة بين قَسَمات الرفض والتردد والرضا، فقد أسهب الراوي في وصف تضاريس وجهه كمكان مقفرٍ يباب. ويفر الراوي من وحشته.. سيبحث إذن عن واحته (ذاته) في هذا القفار علّه يستكين إليها في دعة تخلو من قلق التماهي مع أسئلة الوجود وكينونة الذاتٍ وتفاصيل الهزائم داخل رأسه؛ ربما لو بدّل المرايا ستنفرد الأسارير، ويَقبل بالذات متصالحاً معها.. وتتباعد المسافات في بساطة الحرية على وجوهٍ يراها الراوي في المرايا.. سيعرف نفسه إذن.. ولكنّ موت الحانوتي الذي يبيع المرايا خذله، فعاد إلى دوامته الأولى، وإلى رفضِه للمكان الضيق المعتم المسيّج لملامح وجهه، حيث يعرفه الناس من حوله فيما هو لا يعرف نفسه. والجميل في هذه القصة أن عنصر المكان قد تجلّى في ملامح الوجه على المرآة، وهي القصة التي انتهت بهزيمة الراوي أمام نفسه: "كُلُّهُمْ عَرَفُوني، إلاّ أنا، إذْ -يا للعجب- لَمْ أَعُدْ أعْرِفُني" (ص 18).

وتأخذ الخيبةُ شكلاً آخر في قصة "نقوش الراحلين"، التي ساد الحوار فيها بضمير المتكلم، حيث يخاطب الراوي نفسَهُ، مؤنّباً إياها لترددها في العودة إلى حبيبته التي تركها تتلاشى في الذاكرة والمكان. يرصد القاص هنا حالةَ الوعي في إطار مراجعة البطل للذات بمهارة وبوتيرة تصاعدية وصولاً إلى اللحظة التي واجه فيها جذعَ الشجرة الذي رُشم بتواقيع الفراق الأبدي لأحبّة أسلموا الروحَ في زمن يملؤه هدير البحث عن المستقبل، حتى لو كان ذلك على حساب الجوهر، ليسكن كلُّ شيء أمام نقوش الراحلين.

وفي قصة "ضيوف ثقال الظل" يراجع الراوي حساباته الاجتماعية على خلفية معاناته مع أصدقائه، فيقرر أن يكتفي بأقل الأصدقاء. إلا أن هذا الإجراء ينغّص عليه حياته، ويُدخله في دائرة صراع مستعرة مع من لفظهم. ولكن إرهاصات لولادة جديدة تبدأ بالظهور حينما شاهد البطل بأمّ عينيه، والحديثُ له: "أشخاصاً أعرِفُهُم، وآخرين لا أعرِفُهُم، وأولئك الذين لا أذكر أين ومتى وكيف التقَيتهم. شاهدتهم جميعاً يتناسلون من الدّخان، ويحيطون بي، يحاصِرونَني بأجسامهم الضبابية القاتمة، من دون رحمةٍ بي أو شفقةٍ عليّ" (ص 27)، فيضيق عليه المكان، وتفشل محاولة اختراق الجدار الذي اصطدم به ظهرُهُ أثناء دفاعه عن نفسه إزاء ضرباتِ الذين حاصروه شامتين. ويلحظ القارئ هنا أن الراوي يصرّ على موقفه نحو التغيير، رغم ما حاق به من خسارة.

ويحاول الراوي في قصة "ضجيج"، أن ينأى بذاته عن المجتمع في عزلته التي اختارها عاكساً تجربته في "ضيوف ثقال الظل" نحو الرغبة في التغيير نفسها ولكن في اتجاه مخالف. إذ تتولّدت في أعماقه حاجته للآخرين الذين يحاول الاستعاضة عن ثرثرتهم الموجعة أحياناً برتابة زمنية هيأها له التقاسمُ المدروس في الرنين بين الساعات كلٍّ على حدة مع جرس الباب، وكأنه يعيش في دبيب حياة تخلو من الثرثرة الجوفاء.. ولكنه يتفاجأ ذات ليلة بأمر لم يكن على البال ولا في الخاطر: "أفَقتُ هلعاً على صوت ضخم مفاجىء. صوت أعرِفُهُ ولا أعرِفُهُ. صوت بدا لي أنه يتقصدني أنا بالذات" (ص 68-67)، فيكتشف أنه صوت جرس الباب والمنبهات مجتمعة، وعبثاً كانت نتيجة محاولاته إسكاتَ هذه الأصوات. لقد أفاقت ذاتُهُ، لذا ها هو يقول: "قررت أن لا أعودَ إلى بيت تسكنُهُ كلُّ هذه الأصوات.. بيت كان لي وحدي" (ص 68). إنه قرار بالإفراج عن الذات كي تتصالح مع الآخرين دون شروط.

ولعل أجمل ما في هذه المجموعة، وأكثر ما يثير نتباه القارئ، هو قدرة القاص على الاختزال والتكثيف في إطار القصة القصيرة جداً، حيث وضع تسعاً منها تحت عنوان "هزائم صغيرة.. هزائم كبيرة"، وهي تجربة تبغي تخليص رؤية الكاتب من ضبابية الطرح الناجم عن التجريدية الصمّاء غير الحافلة بنبض الراوي، إذ هو يفسّر العقدة المتماهية بالعناصر الأخرى للقصة بأقل المفردات والرموز المتوافقة مع الشكل والمضمون، في إطار متماسك ورؤية جلية تحفّها جماليات الصورة ولحظات التشويق.

إنها تجربة موفّقة، وخطوة مهمة في طريق العقيلي الإبداعية.

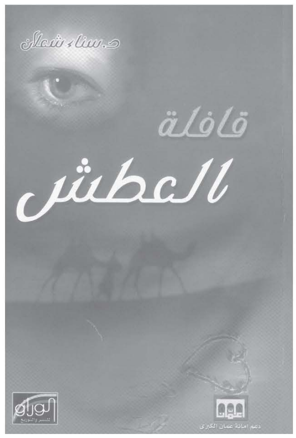
***كاتب أردني**

د. سناء شعلان في سبيل الحوريات

■ د. شوكت درويش*

الصلة بين الحضارات قديمة منذ نشوئها، ويظل الاحتكاك بينها قائماً؛ يعلو أحياناً، ويهبط أخرى، تبعاً للنظرة للآخر، ففي أحيان تسيطر حضارة الغالب المنتصر على حضارة المغلوب المنهزم، أو حضارة المجتمعات الراقية على حضارة المحتمعات المتخلفة، وهذه الصلة لها إيجابياتها ولها سلبياتها، ولكن لا بدَّ منها، فهي ضروريّة ضرورة التميز الثقافي، أو التثاقف، وقد تظل قائمة إلى أن يرث الله الأرض وما عليها، ولا ضير في ذلك، ولكن إذا كان سيف القهر مسلطاً على الشعوب المستضعفة،فقد يكون اللجوء إلى التراث استنهاضاً للهمم، وإيقاظاً للشعور بالعزة والكرامة، ومطالبة بالاتكاء عليه في النهوض واللحاق بركب التقدم والازدهار لبناء حضارة جديدة جذورها في التراث، وأغصانها وفروعها في المعاصرة.

في سبيل الحوريات للدكتورة سناء شعلان ارتباط بالتراث أيما ارتباط، نراها تنزع إلى معلم من معالم حاضرة الأردن لتدير حوله قيمة تراثية كان لها امتداد عبر حقب زمنية لم تشر إليها لأن هذا ليس لازماً من



قبل القاصة سوى ما يخدم قصتها، وما يضفي على بطلها الذي لم تسمه، لأن كل واحد هو بطل قصتها من خيالات، لما كان يعمره من فاتنات أيام كان السبيل سبيلاً. " وهو حمام روماني قديم، تهدم معظمه بفعل الزلازل الأرضيّة، ولكن فناءه الداخلي، وغرف تبديل الملابس، وأحواض الاستحمام ما تزال بكامل وجودها."

وسبيل الحوريات من المنشآت الرومانية في عمان، وقد كان هذا البناء على جانب كبير من الفخامة والجمال حيث كانت تغطي جدرانه الداخلية ألواح من الرخام، والرسوم الجداريّة، أقيم هذا البناء على شكل نصف مثمن، ويرتفع في ثلاثة أدوار، ويضم ثلاثة محاريب على جانب كل واحد منها دوران من الحنيات الصغيرة التي أعدت لاحتواء التماثيل الرخاميّة، ونوافير المياه، ويرتفع فوق مجرى سيل عمان الذي يخترق وسط المدينة على أربعة عقود برميلية، وكان الماء يمر تحت العقد الجنوبي، أي يمر في البناء، والسبيل كانت السلطات تقيمه تكريماً لعائلة الامبراطور في الطرقات لإرواء ظمأ عابري السبيل، والكلمة مأخوذة من سَبَل الماء؛ أي: جعله في سبيل الله

والخير. والسبيل دائم الجريان، ولذلك سمي "سبيل الحوريات"; لأن حوريات الماء تسكن المياه الجارية، وتم استعمال البناء في عمان في أزمنة لاحقة بيزنطيّة وأمويّة. 1

هذه العجالة عن "سبيل الحوريات" لا بدَّ منها; لأنها تنير بعض جوانب هامة، فالارتباط بالعاصمة واحد منها، ومحاولة رسم مَعْلَم هام من معالمها سبيل الحوريات وما يمثله هذا المعلم من امتداد تراثي قيمة تراثية تتكئ عليها القاصة للدعوة إلى النظرة إلى القيم التراثية من جوانب متعددة، ليس البطل رساماً فحسب، ولكنه عاشق فَنِّه، واعٍ لعمله، مُضْفٍ عليه شيئاً من المسحات الجمالية التي يبتكرها خيال العاشق الولهان "يرسم لوحة واحدة لكل مكان أثري، ولا يزيد. والعاشق البطل أمام هذه القيمة الحضاريّة ذ الثقافيّة والمعماريّة" منذ أيام طويلة عالق أمام سبيل الحوريات، يرسمه من قريب، ومن بعيد، من أكثر من زاوية يضفي عليه أرواحاً وأجساداً وضحكات ." هذه القيم التراثية، هذه القيم الثقافية; لا ينظر إليها البطل من زاوية واحدة، بل يتفحصها من كل الجوانب، متخيلا الأجداد الذين صنعوا هذه القيم الحضاريّة و"يضفي عليه أرواحاً وأجساداً وضحكات" ولكي تكمل المشهد المتخيل" تغيب منه أجزاء في اللوحة، وتحضر أخرى" حسب الاحتكاك بين الحضارات، ولكن تبقى القيمة التراثية هي الفضاء الرحب الذي يثبت أمامها، ملازمة القاصة حتى آخر نبض في القصة " لكن وجهها هي بالذات عنصر ثابت في كل لوحاته.

" إنه مفتون بسبيل الحوريات " وهل يفتن إلا المحب الولهان، وحبك الشيء يُعمي ويُصم; "بل إنه يتخيل فيه عشرات النساء العاريات كأقمار في ليلة صيف، وإنه يناجيهن ويستمتع برؤيتهن وبمداعبتهن" إنه خيال العاشق، عاشق يضفي مسحاً جمالية على محبوبه، أحب التراث وعايشه، وأسقط عليه ما تخيله أيام كان الصرح صرحاً حضارياً، ينبئ عن عظمة بانيه، واستمراره على امتداد عصور وعصور مع ما أضافه كل آت لمن سبقه، وظل إلى يومنا هذا شاهداً على عظم بُناته، وحق لنا أن نفخر بهم، وبما شادوا.

القيمة الحضاريّة ذ وبخاصة التراثية عادة ما ينظر إليها الدارسون نظرتين متضادتين; إحداهما: على أنهّا بالية ولا تستحق العناء والجهد اللذين يبذلان في دراستها، والأخرى: على أنها محترمة وهي الأصول والجذور التي حملتنا فروعاً لها، ولذا فإنها تستحق العناء والجهد والدراسة المعمقة.

" هاجر " بطلة القصة، قيمة حضاريّة، فلذلك سمتها، لا يعي قيمتها إلا فنان حاذق، رسمها من كل جوانبها، درسها درساً عميقاً بوعي، وعرف قيمة تعريها، عرف صلتها بما هو كائن الآن من عدم معرفتها، ومعرفة ارتباطها بالتراث، ففي البداية نراها "نعم، تستهويه بكل ما فيها بملابسها القذرة، بأطرافها المتسخة، بأظافرها القذرة، بشعرها الأشقر المتطاير بفوضى مسحت أي أثر لتمشيط حدث في الزمن الغابر ذ دراسة التراث ذ بدموعها التي تذرفها وهي تستجدي المارة لدراستها بحالات الجنون التي تنتابها ذ بالنظر المعمق لفهمهما فتجعلها تتعرى من ملابسها مما يسترها عن أعين الدارسين وبحث الباحثين وتنصب نفسها إلهة مجنونة ترقص عارية في سبيل الحوريات ذ إلهة ذ تستحق الإجلال والاحترام.

وتشرك القاصة الجميع في النظر إلى " هاجر " القيمة التراثية الحضارية التي نفزع إليها عندما تنوبنا نائبة؛ " الصغار يتصايحون، والرجال يحوقلون، وبعض النساء تتبرع لسترها بملابسها من جديد " هي جزء من الحضارة، هي ذاكرة الحضارة " نهاراتها تقطعها بين آثار سبيل الحوريات، وفي الليل تتكور في ركن منه وتنام ملء شواردها والسياح يقصدون الأماكن الأثريّة ليلتقطوا لهم صوراً معها، أو: صوراً لها، وروح حضارتنا " كانت تفرح عندما تلمع في عينيها أنوار كاميرات السيّاح وهي في عز جنونها وقذارتها ذ علّهم يعرفون عنها عن حضارتنا شيئاً، علّهم يعرفوننا حق المعرفة، ولكن .... .

قابلها لأول مرة وهي في نوبة من نوبات جنونها ... لكنها كانت جميلة ... لحظتها شعر بأنها إلهة مسحورة ينفك سحرها في ماء مقدس ... كان نفساً تتذوق نفساً".

هو المهندس المعماري الذي يعرف عن وعي ودراسة ما حوله في سبيل الحوريات، وما تضفيه هاجر على فنّه وعلمه، وما هي بحاجة إليه من مسح ما علق بها من قاذورات وأوساخ، وما أن "أهداها مشبكين للشعر" حتى بذلت محاولة جادة لتمشيط شعرها " وعكر صفو عمله "أول قطرات مطر من الشتاء" وما جعلها تتفاعل مع تداخل الألوان في اللوحة "يا ... خسارة ... فسدت اللوحة" واصطحبها إلى شقته في " الحي اللاتيني " التي تذكرنا برواية الدكتور سهيل إدريس في مطلع الخمسينيات، والتي رسم فيها العلاقة بين الشرق والغرب " ولكن في عالم جديد، عالم نسعى إليه نكون فيه إنسانيين لا شرقيين فقط، عالم تتغير فيه مفاهيمنا عن الإنسانية والحريّة والمسؤولية، عالم هو البداية التي انتهت بها قصة "الحي اللاتيني" لسهيل ادريس.

" وأعادت أمه بالسؤال عليه:

– لقد انتهينا الآن إذن يا بني؛ أليس كذلك؟

فأجابها دون أن ينظر إليها:

– بل الآن نبدأ يا أمي. " 2

" واختفت هاجر، وافتقدها سبيل الحوريات، ... كذلك اختفى الفنان الذي ظهر من جديد في مدينة أخرى ... " وإن كان زوجها الوحيد الذي يعرف أنه يملك زوجة ساحرة عيبها الوحيد ذ عندما تحل نائبة في الشرق، وتتفاعل مع الأحداث " تتعرى عندما تغضب، وتشرع في البكاء."

وكثيراً ما نسمع في هذه الأيام الصيحات التي تنطلق من الغرب أن الكثرة الكاثرة من الغربيين لا يعرفون عن الإسلام شيئاً، ولا عن الحضارة العربية الإسلاميّة شيئاً، فيعود " الاستمرار التوتر القديم في تحديد موقع الجماعة الثقافيّة العربية في العالم، أي: ما اصطلح عليه بفكرة الهُويّة من نحن؟ من الآخر؟ واشتداد ميول الانغلاق (الخصوصيّة، الأصالة) القائمة على نظرة ميثولوجيّة ذ أسطوريه ذ أو: نظرة أيدولوجيّة عقديّة إلى الذات والآخر. " 3.

*** كاتب أردني**

1 –عمان تاريخ وصور، أرسلان رمضان بكج؛ منشورات أمانة عمان؛ 2002؛ ص (87). وعمان الكبرى تاريخ وحضارة؛ د. فوزي زيادين، موسوعة عمان ،2، منشورات أمانة عمان؛ ،2004 ص (127–126).

2 – مشكلان ونماذج في " الحي اللاتيني "؛ رجاء النقاش؛ الآداب؛ ع 6؛ حزيران ذ يونيو 1954؛ ص (9–46).

3 –كتاب في جريدة؛ ع ،107 في الأحوال والأهوال من المنابع الثقافيّة والاجتماعيّة للعنف؛ فالح عبد الجبار؛ 4 تموز .2007

إشراقات أسلوبية في مجموعة (حلوى الماء)

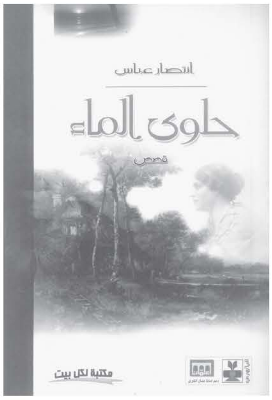
■ د. عمر عبدالهادي عتيق *

الفضاء المكاني

تتجلى ثنائية المكان في مجموعة (حلوى الماء)، إذ يبرز الفضاء المكاني المغلق في أغلب أقاصيص المجموعة، ويندر الفضاء المكاني المفتوح، والمكانان يتناغمان مع تقنية السرد، والمعمار الفني، ومهارة الوصف، وينسجمان مع البنية النفسية العميقة للشخصيات، ويتقاطعان مع الهيكل الطبقي للشريحة الاجتماعية المنتخبة.

1 - فضاء المكان المغلق

وظفت الكاتبة البنية المكانية في أقصوصة (جدار ص 7) للكشف عن عناقيد دلالية متداخلة ومتكاملة؛ أولها: التوافق بين البنية المكانية للبيت والبناء الطبقي للأسرة، ففي البيت ((إبريق وكوب ماء، ورغيف جففته الشمس على المنضدة، ثياب مهلهلة نهشتها مسامير الحائط... عطب يسكن السقف)) وتشكل هذه المحتويات منظومة وصفية تتوافق مع البناء الطبقي للأسرة التي تتكون من ((هياكل طينية تبكي: الجوع، البرد، المرض)).



وثانيها: التناغم بين البنية المكانية والبنية النفسية، إذ تأتي أوصاف البيت متناغمة مع الصفات النفسية للشخصية المحورية التي تنزف بؤساً وحرماناً فلا تجد بلسماً سوى الارتماء ((فوق السرير، يتأمل البقع الداكنة (في السقف)، كأنما نمنمات ثوب امرأة، يتتبع البقع... وتلك ساقها! يغمض عينيه)) ليجدف في أحلام اليقظة التي ينسج منها ليلة حمراء، حينما يشكل من عطب السقف أجساداً تفيض أنوثة ونشوة... وبعد أن يملأ جوف حرمانه وهماً... يغرق في النوم.

وثالثها: التضاد بين الوعي واللاوعي، فالقفر والحرمان يشكلان وعياً قائماً، وأحلام اليقظة بكل ما تحويه من خصوبة ونشوة تجسد اللاوعي، والشخصية في حنايا هذه الثنائية المكانية النفسية تسعى للفرار من جحيم الواقع إلى نعيم الخيال.

ويجسد العنقود الثالث عصباً نابضاً في ثقافة الفقراء الذين يفرون من أنياب الفقر وسياط الحرمان إلى أحضان الخيال وظلال الحلم حيث يطفئون عطش الجسد بزلال الوهم، ويطلقون العنان لمشاعرهم وأحلامهم نحو سماء الجمال والكمال... وحينما

يستيقظون يجدون الواقع أشد فتكاً، والحلم أكثر بعداً... ولا يحصدون إلا إصراراً على الحياة.

وتعمد الكاتبة إلى إحداث انزياح مكاني في أقصوصة (جدار)، إذ يتحول المكان من بيت يتربع فيه الفقر والبؤس إلى حديقة عامة، ويشكل التحول المكاني مفارقة مثيرة! إذ يتوقع المتلقي أن يجد وصفاً طبيعياً للحديقة يغاير الوصف السوداوي للبيت، لكن صورة الحديقة المرسومة في ذهن المتلقي سرعان ما تتلاشى حينما لا يشاهد المتلقي في الحديقة سوى رجل وامرأة يجلسان على مقعد مشترك، يجمعهما الجوع والبرد والوحدة والمرض، ويفترقان وهما يحملان اغتراباً ويأساً.... فالمكان يطيب بأهله لا بذاته، وهنا يتجلى إبداع الكاتبة التي أغفلت صورة الحديقة المتوقعة ، واسترسلت في تجسيد الصورة النفسية للفقراء والبائسين، ولو حوت الأقصوصة لمسات جمالية للحديقة لحدث انحراف في البناء الفني؛ لأن السياق النفسي للحدث والشخصيات لا يتناغم مع أية إشراقات جمالية للحديقة.

ويشكل البيت أيقونة مكانية، فلا نكاد نعثر على وصف لساحات أو ميادين عامة في مجموعة (حلوى الماء)، ولا نجد مساحة مكانية يتخلق فيها الحدث سوى فضاء البيت في الغالب، وفي بعض المواضع نجد زقاقاً أو شرفة أو سوقاً تجارياً، وحينما تتجاوز تقنية السرد جدران البيت إلى زقاق أو شرفة أو غيرهما سرعان ما يعود السرد إلى فضاء البيت... ففي أقصوصة (الزائرة) (ص 13) نسمع الشخصية الرئيسة حينما تعود إلى البيت بعد أن تنظر إلى نفسها في المرآة)) تغيرت بعض الشيء، الحمد لله، عدت إلى البيت))... وفي أقصوصة (حلوى الماء) (ص 23) يتجلى عشق المكان المغلق هروباً من الآخرين وبحثاً عن الطمأنينة ورغبة في الانصهار في حرارة حب لا تفتر، إذ تبدأ الأقصوصة ب ((أعبر الشارع على عجل، أدخل الزقاق... أذوب في الزقاق... لو أن هذا الزقاق، يغلق، وآخذك بين ذراعي))، ويبقى إغلاق الزقاق أمنية أو إحساساً مشبعاً بالخصوبة والحيوية.... أمنية لا تتحقق إلا في فضاء البيت حينما فُتح صندوق حلوى الماء... وتجلى فرح الطفولة، وتراقصت أنغام الموسيقى، وصرخت مسامات الجسد لتعلن انصهار ترياق الروح مع صهيل الجسد... كل هذا يحدث في فضاء البيت الذي أضحى أيقونة المكان الذي يحتضن الطقوس والتجليات للواقع والحلم، ويبدو أن للمكان لدى الكاتبة انتصار عباس فلسفة خاصة، فكلما ضاق المكان اتسعت آفاق النفس بكل أطيافها؛ طيف الحرمان وطيف الحب، وهي فلسفة نابعة من ثقافة المكان التي تقتضي أحيانا خصوصية أو تفرداً وتوحداً.

وفي أقصوصة (صور ص 74) يتجسد الوهم وسراب الحب وخيبة الأمل خارج البيت (أيقونة المكان)، إذ يبدو ذلك الرجل الذي يتوهم دائما أنه سيجد صبية يلامس كتفُها كتفَه، أو يهرب معها إلى الحديقة، أو يغازلها في مقهى، وحينما يتلاشى ما تمناه، ويمسي خائباً يائساً، يعود متثاقلاً إلى أيقونة المكان وطقوس الأحلام حيث السرير الذي يقرأ فيه تفاصيل كل النساء.

2 - فضاء المكان المفتوح

تجسد أقصوصة (شرفة ص 74) إشراقات وجدانية للفضاء المكاني المفتوح، إذ يبدو السوق التجاري

والحي الشعبي حاضنة لذكريات وردية دافئة، وتعمد الكاتبة إلى رسم آفاق المكان بأصباغ وجدانية مستمدة من نشوة داخلية عارمة، عبرت عنها الكاتبة (العاشقة) بقولها: ((نسير في الأسواق... روحك تسري في جداول جسدي)) وهذه النشوة التي تسري في جداول الجسد حولت المكان المألوف الذي لا يثير في العادة مشاعر الآخرين إلى مكان مشبع بالفرح، فمشهد البائعين في السوق لا يثير ذ في العادة - إحساسا كامنا ، لكن النشوة التي تسري في جداول الجسد حولت المألوف إلى مشهد مثير من خلال تقنية الوصف: ((الباعة يتبعوننا، كم هم متعبون ، لكننا سعيدون بهذا.. سلال الفستق تتكئ على ظهر حاملها...)) ، فالمكان لوحة يمكن أن تبقى صماء، محايدة ومنعزلة عن إحساسنا، ويمكن أن تتحول إلى لوحة تشكيلية نبدعها بألوان حارة أو باردة وفق مناخ الأحوال النفسية.

ويفضي تنوع المساحة المكانية في الفضاء المفتوح إلى تموجات وجدانية تصاعدية؛ فإذا كانت أزقة السوق وحركة البائعين قد خلقت رضاب الحب في جداول جسد العاشقَين، فإن تغير المكان من الحركة إلى السكون قد أحدث تحولاً وجدانياً حينما جلس العاشقان على الطاولة كما جاء في بنية السرد ((صحون المهلبية على الطاولة، نجلس قبالة بعضنا، نحدق كل في الآخر، ولأول مرة نكتشف أنفسنا)).

وتتسع دائرة الفضاء المكاني حينما يغادر العاشقان الدائرة المكانية الأولى التي احتضنت التحديق والاكتشاف لينتقلا إلى فضاء مكاني شعبي حيث الفرح الرجولي ((زفة عريس تستوقفنا.. يحملون العريس على أكتافهم...)) وطقوس الفرح النسوي ((تطل النساء من النوافذ مصطهبة... فرصتهن للغمز واللمز، وتبادل النظرات...)). وقد أفضى هذا التحول المكاني من الخصوص إلى العموم إلى خلق تموجات وجدانية جديدة، إذ إن ظهور النسوة في المكان الجديد بعث غرائز دفينة في أعماق العاشقة في قولها: ((في أعماقي نشوة، ماذا لو أحببنك كلهن، ما الذي سيحدث لي))، ويبدو أن للمكان من حيث الخصوص والعموم علاقة بغريزة التملك في ثقافة الحب؛ فحينما كان الفضاء المكاني ضيقاً خالياً من المثيرات والمؤثرات (السوق والطاولة) كانت مشاعر العاشقَين هادئة آمنة، ولكن حينما صار الفضاء المكاني واسعاً مشبعاً بمثيرات الأنوثة تحولت المشاعر إلى غرائز تملك ونوازع تفرد... ويعد هذا التحول جزءا من الموروث الإنساني المستمد من اللاوعي الجمعي، إذ إننا نبحث عن أصغر مكان يتسع لأكبر حب!!!ونرغب بأبعد مكان نلتقي فيه بأقرب الناس! ونسعى إلى الظل طلبا للدفء....

وتتحول نشوة المكان الجماعي الذي يعبق بأهازيج زفة العريس وزغاريد النساء اللواتي يقتنصن فرصة التصابي عبر النوافذ المشرعة... إلى مداعبات في ملعب الطفولة بين العاشقين اللذين عادا يتراكضان بفرح غامر... يتجاذبان في فضاء أثيري... يقطف العاشق قبلة من جنان وجهها...

وبهذا تتجلى التقنية الأسلوبية في تشكيل العلائق بين الفضاء المكاني والإشراقات الوجدانية، وتتبدى للمتلقي الوشائج بين التحول المكاني والتموج العاطفي.

الفضاء الإنساني

تتحرك شخصيات (حلوى الماء) في فضاء إنساني يخلو من بريق الأسماء وإيحاءات الألقاب، فالشخصيات التي ترسمها الكاتبة مجردة من أسمائها ومشبعة بظلالها الإنسانية، وتشكل هذه التقنية السردية انزياحاً أسلوبياً مائزاً، إذ اعتاد المتلقي في الخطاب السردي على أسماء وألقاب وكنى منسجمة مع صفات الشخصية تارة ومتناقضة مع صفاتها وسلوكها تارة أخرى، أما الخطاب السردي لدى انتصار عباس فقد جاء خرقاً فنياً للمألوف السردي، ويعد هذا الخرق الفني تحولاً لافتاً في بنية القصة القصيرة أو الأقصوصة.

ويجسد غياب الأسماء بعداً إنسانياً للشخصيات التي تصور محنة الإنسان وأحلامه بعيدا عن اسمه الذي يعكس بيئة ثقافية، فهي شخصيات إنسانية كونية، تصلح أن تحيا في أي فضاء إنساني بعيداً عن حدود الجغرافيا وجدران الإقليمية وخصوصية اللغة ونكهة الفلكلور.

ولا يخفى أن الكاتبة تمتص رحيق الشخصيات من خصوصية المجتمع الذي تنتمي إليه، ولكن الكاتبة تعزل شخصياتها عن كل المناصب الإقليمية والعرقية والفكرية، وقد تكون ماهية الشخصيات واقعية أو نموذجية، أو نسيجاً فنياً، ومهما تكن ماهية الشخصيات فهي شخصيات إنسانية تُسمع آلامُها في كل أماكن القهر والفقر وتُرسم أحلامُها على آفاق الغد الموعود، فالناس يتوحدون بلا أسماء أو بطاقات دعوة ويتحلقون حول مائدتين؛ القهر والحلم، وهاتان مائدتان لا تقتضيان أسماء أو ألقاباً، إذ يكفي أن تهب رياح القهر لتفتك بكل المستضعفين في الأرض، ويكفي أن يسري نسيم الحلم لتزهر براعم الفرح في أصقاع الأرض... هذه هي حال شخصيات (حلوى الماء)... بين رياح القهر ونسيم الحلم، بلا أسماء وألقاب... أسمى من سجون الجغرافيا، وأكبر من زوايا الأقاليم، وهذا هو الموروث الثقافي للكاتبة... فكر يسبح في أفق إنساني.

ومعظم شخصيات (حلوى الماء) صامتة وغائبة، إذ تتولى الكاتبة خلق جيناتها النفسية ومتابعة نضوجها، إذ تبدو الكاتبة ساردا كلي المعرفة، تدخل إلى الأعماق لتصور ما يمور في وجدان الشخصية، وتكشف خفايا النفس، وقد يصل الأمر إلى إسقاط أوراق التوت عن بعض الشخصيات كما هي الحال في أقصوصة (جدار) التي تصور ذلك الرجل البائس الذي لا يملك من حطام الدنيا إلا رغبات لا تتحقق إلا في أحلام اليقظة فوق سرير يعلوه سقف مليء بالعطب، فتتحول بقع العطب إلى كوكبة من النساء في ليلة حمراء .

ويبدو أن اهتمام الكاتبة بالشخصيات الصامتة يجسد أمرين، الأول: رغبة الكاتبة بالكشف عن أولئك القابعين في زوايا القهر والفقر والنسيان، والصامتين عن الكلام لأن أصواتهم لا صدى لها، ترتد إلى آذانهم، وهي رغبة نابعة من البناء الثقافي الكوني للكاتبة التي اتخذت من الخطاب السردي وسيلة للدفاع عن إنسانية الإنسان . والثاني: تحريك الكاتبة للمشاعر الإنسانية التي يخشى الآخرون من الإفصاح عنها من أجل نشر ثقافة المصارحة والمكاشفة والشفافية، وهي ثقافة أصيلة في البناء النفسي السويّ وفي التكوين الحضاري للإنسان. ويغلب ورود الشخصيات الصامتة في

المشاهد التصويرية التي تحوي شخصية مفردة مما يمنح الكاتبة مسوغا فنيا لرسم الشخصية الصامتة، إذ لا يُعقل أن تكلم الشخصية نفسها.

وفي رسم الشخصيات الناطقة، يقتصر دور الكاتبة على الوصف الاستهلالي الذي يهيئ لحوار الشخصيات، وعلى السرد التوضيحي الذي يربط بين مفاصل الحوار بين الشخصيات، كما هي الحال في أقصوصة (زائرة) التي تصور محنة عائلية، إذ تتناوب فيها الأدوار بين الثالوث العائلي (الأب والأم والابن). ولعل تحول الدور الوظيفي للكاتبة من سارد كلي المعرفة إلى سارد محايد يعود إلى خصوصية الحدث العائلي، والرغبة في تجسيد المحنة الإنسانية على ألسنة أفرادالعائلة، كما أن التنويع بين الشخصيات الصامتة والشخصيات الناطقة يعد تقنية فنية في البناء السردي الذي يتفاعل معه المتلقي.

وتمثل الشخصيات الصامتة الإنسان الغائب في آلامه وآماله، والحاضر في الوعي الإنساني الكوني للكاتبة، والمنتظر لموقف فاعل من المتلقي، والشخصيات الناطقة تمثل الإنسان الحاضر الذي يسعى جاهدا نحو الخلاص، وكلما اقترب من مراده ابتعد شعاع الأمل، وازدادت الهوة بين حلمه والواقع، فيلتفت إلى الماضي معزياً نفسه بالذكريات. وفي حنايا هذين النمطين من الشخصيات تبرز في مجموعة (حلوى الماء) شخصية الأنا في مستويين، الذاتي والجمعي (نحن).

وقد كنت أترقب نمطاً رابعاً من الشخصيات وهو شخصية المخاطب (أنت)، وهي شخصية تتمتع بقدرة خارقة على جذب المتلقي لما تحويه من تأثير وإثارة، لأنها خطاب مباشر بين السارد والمتلقي، ومن الممكن أن تكون شخصية المخاطب مواجهة مفتوحة بين السارد والمتلقي، مواجهة توفر للبنية السردية مجالا للتوجيه والإرشاد أو للتحريض والتعرية، إذ يشعر المتلقي أنه هو المقصود بشخصية المخاطب... ولو تأملنا نصا سرديا على النحو الآتي: (إلى متى ستبقى عاشقا للصمت؟! تتثاءب الحروف على شفتيك وتنتظر الآخرين ليقرؤوا دهاليز أفكارك، ويشعروا بلهيب وجدانك، وأنت تعلم أن الصمت ثقافة لا يفهمها سوى الغائبين عنك... فإذا لم تنطق... تصرخ، ستبقى راهباً في محراب وحدتك.........)، ولو وازنا بين هذا النص السردي المفترض ونص سردي آخر لشخصية الغائب أو الأنا سيتجلى التباين في الأثر النفسي.

* كاتب فلسطيني

الشريط الثقافي

■ اعداد: انتصار عباس*

استبعثت أيقونة المشهد الثقافي، أيقونات الحس الوطني الجمالي، والأداء المتميز، والحس الوطني الحماسي، لتنشر أثيرها في الآفاق الثقافية في أرجاء الوطن، ولتسهم في الدعوة للصمود والتحدي، وتوطين ثقافة مواجهة التحديات، والصمود، والعطاء المتميز..

حفل توقيع رواية »عندما تشيخ الذئاب«

أكد المشاركون في حفل توقيع رواية »عندما تشيخ الذئاب« للروائي جمال ناجي، الذي أقيم في المركز الثقافي الملكي، على الإنجاز العظيم الذي تضطلعه الوزارة لمشروع التفرغ الإبداعي، حيث احتضن هذا المشروع إبداع المبدعين، وأعطاهم الفرصة ليقدموا أعمالاً ابداعية في حلل جديدة، حملت في مضامينها رؤى إنسانية، ووطنية مست الحياة والإنسان،وشارك في وقائع الحفل الذي أداره الأستاذ الدكتور أحمد ماضي، وأشاد في كلمته التي ألقاها بدولة رئيس الوزراء الأسبق فيصل الفايز، واصفاً إياه بصديق المثقفين، وقد وصف ماضي هذا المشروع بالإنجاز العظيم، لوزارة الثقافة.

وجاءت كلمة فيصل الفايز، متلمسة جماليات الرواية، مشيراً إلى الشخصيات وقد نبضت بالحياة، وإلى الرواية والتي جاءت لتشكل منعطفاً في التجربة الإبداعية الأردنية وليس في مسيرة الكاتب فحسب.

وذهب د. شكري عزيز الماضي بورقته إلى وقائع الرواية كونها جاءت لتجسد لوناً جديداً، ومختلفاً، حيث صوت الفراغ الإيديولوجي، مشيراً إلى هذا الفراغ، فيما جاءت مشاركة الروائي عبدالستار ناصر لتقدم وصفاً للرواية بأنها أشبه ما تكون بلعبة الروليت، والتي تحقق المعرفة والتشويق والمتعة.

وقدم الروائي جمال ناجي شهادة إبداعية حملت عنوان »خيبة الواعظين وكسوف المروضين« وصف فيها ناجي جنبات الحياة التي تملكت ثلاثة شخصيات في الرواية، حيث خرجت هذه الشخوص من المسارات التي حاول الكاتب رسمها، وخطت طريقها بمنأى عن نواياه»نوايا الكاتب« وقد انبعثت فكرة الرواية من خلال مشاهدات الراوي للمجتمع.

وحمل الفنان فتحي الضمور، بأدائه الجميل، وعزمه لقصيدة كان قد كتبها ناجي في السبعينات، نحو آفاق عابقة بالحلم والرومانسية، فقدم مقطوعة غنائية، للقصيدة قام الضمور على تلحينها الضمور، تفاعل معها الحضور، وأبدوا إعجابهم بالأداء المميز وكلمات القصيدة.

ختام فعاليات احتفالية
دمشق عاصمة للثقافة العربية

جاء ختام فعاليات احتفالية دمشق عاصمة للثقافة

العربية ،2008 بتقديم عرض مسرحي قدمته فرقة »الورشة« المصرية في دار الأوبرا »تحية إلى القدس عاصمة للثقافة العربية 2009« وجاء العرض الذي حمل اسم »محمود درويش: شاعر طروادة«، على شكل تجميع (كولاج) لقصائد وأحاديث محمود درويش، حيث افتتح العرض بمشهد تقرأ فيه الممثلة مقطعاً من قصيدة درويش« خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام السيد الأبيض.. وحاول العرض تسليط الضوء على القضية الفلسطينية وتقديم إضاءات على جوانب عدة منها مأساة التهجير الفلسطينية، ومشهد مستقى من رسالة ناشطة السلام الأميركية، والتي قتلتها الجرافات الصهيونية وهي تقف في محاولة لحماية بيت من الهدم. ومشهد لمجزرة صبرا وشاتيلا ، كذلك قدم الممثلون مجموعة من الأغاني التي لحنها الفنان مارسيل خليفة، من أشعار درويش، وجاء ختام العرض بتقديم مقاطع من قصيدة »على محطة قطار سقط عن الخريطة« مسجلة بصوت الشاعر الراحل درويش.

معارض

جدارية الصمود

انسجاماً مع التوجهات الوطنية والقومية، والإسلامية، ودفعاً للقهر والعدوان الذي يواجه أهلنا في غزة، من قبل ترسانة الإجرام الصهيونية، وللتعبير عن الألم الذي يكابده الإخوة في غزة، أقيم في نقابة المهندسين الأردنيين بالتعاون مع الشعبة المعمارية، حفل إشهار »جدارية الصمود« شارك فيها كوكبة من الفنانين الأردنيين والعالميين قدموا »32« قطعة فنية شكلت بمجموعها »الجدارية« ومن هؤلاء الفنانين محمد الجالوس، نعمت الناصر، عصام طنطاوي، علي ماهر، سامية الزرو، هيلدا حياري، وغيرهم من الفنانين، كذلك شاركت الفنانتان الأميركيتان جاكي تايلر باسكر، والفنانة هنري دونر هدريك، وتخلل الحفل توزيع شهادات تكريم على المشاركين، كذلك اشتمل الحفل على إلقاء كلمات، منها كلمة نقيب المهندسين وكلمة رئيس مجلس النقباء بالإضافة لكلمة منسق الجدارية وبعض الفنانين المشاركين.

إصدارات

الملك عبدالله الأول
مبتكراتي
جمع وتحقيق وتقديم: خلف إبراهيم النوافلة



صدر عن وزارة الثقافة ضمن سلسلة الكتب الثقافية التي تصدرها الوزارة في كل شهر، كتاب »مبتكراتي« للملك عبدالله الأول، وجاء الكتاب الذي تقع في 314 صفحة مكملاً لأجزاء سابقة تم نشرها تحت اسم »خواطر النسيم« استعرضت جوانب من حياة من رفع لواء الحق في الأدب والسياسة، وفكر النهضة العربية بلسانه، وبراعة سلاحه، الملك عبدالله الأول، الذي تمكن من النهوض بالأمة، والرفع من شأنها، ونصرها، فهو بحق ظاهرة إنسانية،وسياسية وفكرية وأدبية، فريدة في عصره، فهو تاريخ وحضارة، وسيرة حياة أمة وكفاحها، ويميط الكتاب اللثام عن بعض الجوانب التي

لا يعرفها الناس،وجاءت الدراسة مختلفة في الشكل والطريقة المعتاد تقديمها في كتب السير والمذكرات الخاصة بالملوك، والسلاطين الذين سبقوا الملك عبدالله الأول في كتابة مذكراتهم وأشعارهم، حيث جمعت بين الشعر والنثر في آن واحد،والسيرة الذاتية، وجوانب الحرب والنهضة العربية ومجرياتها ومنجزاتها، وألواناً أخرى من الوان الطيف الأدبي، كما أن الديوان جاء ليؤرخ لمرحلة هامة من تاريخ الأمة، ويبين أهم الوقائع والبطولات التي قدمها شرفاء بني هاشم، للأمة العربية، حيث قام الملك الشاعر بتوزيع موضوعاته الأدبية والسياسية والشعرية، فترة قام على الإتيان بقصيدة بقطعة أدبية، وتار يروي قصة ويتبعها بقصيدة شعرية، وأخرى يصف شيئاً وصفاً أدبياً رفيعاً، ويجسمه تجسيماً دقيقاً، حتى يخال للقارئ أن المنظر أمامه، وقد عمد الملك الشاعر إلى التنوع في الفنون الأدبية والسياسية، والحربية، وغيرها.

وقد تناول الدارس في تقديمه لهذا الديوان حياة الملك عبدالله الأول ونشأته، ونسبه، ثقافة وآثاره الأدبية، ثم مقدمة الملك لديوانه المخطوط.

كذلك ضم الديوان حروب الثورة العربية الكبرى.

فيما جاء الموضوع الثالث بغداد والقصيدة العلوية، ونبذة تاريخية عن معان، وحديث عن تاريخ العربية الكبرى.

أما الموضوع الرابع فتضمن حقائق تاريخية عن الملك عبدالله الأول. ومقدمات النهضة العربية وأسبابها، والمنشور الذي أذاعه الملك عبدالله الأول، ومقدمات النهضة العربية وأسبابها.

فيما جاء الموضوع الخامس ليتناول الحديث عن ذو سلم، والقصيدة التي نظمها الملك الشاعر بشأنه.

وجاء الموضوع السادس عن قصيدة حوله »سلع«.

وقدم الموضوع السابع الأسباب التي عجلت في إعلان الثورة العربية الكبرى.

واشتمل الموضوع الثامن على الغوريان وما قبل فيها من نثر وشعر، ثم تلاه الحديث عن وادي الطائف »وجّ« وما قيد فيه شعر، ونظم.

أما الموضوع التاسع فقام الباحث على جمع القصة النثرية للملك الأديب، ثم جاءت الخاتمة التي دونها الملك عبدالله الأول لديوانه المخطوط، وقد ألحق الباحث الملاحق الإضافية، منها فهرس القوافي للقصائد التي وردت، وفهرس الإعلام والأماكن والقبائل.

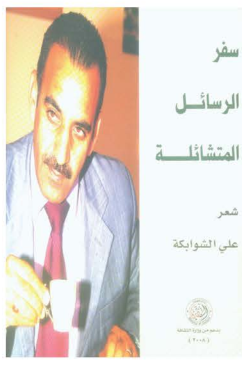
»القول الصحيح في تخميس بردة المديح« لعائشة الباعونية، صدر هذا الكتاب بتحقيق وشرح ودراسة الدكتور حسن ربابعة، وضمت الدراسة 250 صفحة، جاءت لتقدم نسخة من تخميس الباعونية لبردة البوصيري الموسومة بـ »القول الصحيح في تخميس بردة المديح« وهو تخميسها الثاني بعد تخميسها، خلال رحلتها إلى القاهرة في بلدة بلبيس، الأمر الذي دعت الشاعرة إلى إعادة التخميس مرة ثانية وجاء تخميسها مخطوطاً في سبع وثلاثين ورقة تنوعت بين الشعر، والنثر،وتوزع شعرها على أربع وثلاثين ورقة، وقد ضمت مائة وسبعة وخمسين بيتاً، من أصل 160 بيتاً للبوصيري، واستعرضت الدراسة سبعة محاور، المقدمة والتخميس لغة واصطلاحاً، ووصف المخطوط ونقده، وتصوير بعض أوراقه تعزيزاً وإثبات النص وشرحه وتحقيقه، وتخميسه عشر لوحات فنية، وانتهت

الدراسة بخاتمة شملت قائمة بالمصادر والمراجع، وتُعد الدراسة من أبرز مخطوطات الباعونية، وقد نالت قصيدة البردة »الكواكب الدرية في مدح خير البرية« والمشهورة »بالبردة الميمية حيناً والبردة حيناً آخر« لشيخ شرف الدين أبي عبدالله، محمد بن سعيد الدلامي البوصيري، المتوفى سنة 694 هـ. ما لم تنله قصيدة أخرى، من شرح وتخميس وتسبيع وقد شرحها واحد وأربعين شارحاً، أما عدد أبيات البردة فمائة وستون بيتاً، خمست الباعونية منها 157 وغاب عنها تخميس ثلاثة أبيات، وتنقسم البردة إلى عشر لوحات فنية.

وفيما يذكر أن الباعونية شاعرة وفقيهة وهي عائشة بنت يوسف الباعونية، وقد احتفت بها اليونسكو، لما عرف لها من أثر عالمي وأدبي متميزين.

الشعر

شعر الرسائل المتشائلة



بدعم من وزارة الثقافة، صدر ديوان سفر الرسائل المتشائلة للشاعر علي الشوابكة، وضم الديوان 15 قصيدة جاءت في 79 صفحة من القطع المتوسط، وجاءت القصائد لتقدم بوحاً إنسانياً استفاض حنيناً ولوعة للعلاقات الإنسانية فصور الصداقات، والناس وتماهى في الشق المكاني، وجسد الإنسان والمكان والعلاقة بينهما، فجاءت القصائد لتؤطر مشاعر إنسانية، ولتفضي ما في دواخلها من حنين وعتب تجاه الصداقات، حيث ناجى الشاعر الحس المخبوء في اللواعج جاساً بيده جرح الخيانات التي تسببتها هذه الصداقات، وقد استفاضت نفس الشاعر بحب الوطن، فتغنى بالشمال، وخاطب العراريين حاثاً إياهم لاستعادة ألق الماضي الذي أشعله عرار »مصطفى وهبي التل« مستدعياً الآمال والطموحات التي ترجلت وغادرت قلوب الفرسان، وسقطت في وجه الأيام، وقد سلبتها الصعاب من فقر وحرمان، وتشظى عنفوانها ولم يبق منها سوى خسارات الإنسان، وقد لجأ الشاعر إلى التناص، فعظم قصائد الديوان استخدم فيها الشاعر النص القرآني في التهليل والعذابات.. والزيتونه وهذا البلد الأمين الاشقياء الملاعين«. وهناك الكثير من القصائد التي استخدم فيها الشاعر لغة القرآن، كذلك استفاض الشاعر في حبه للوطن فحام بجسده مناطق كثيرة ومتعددة، لكن روحه ما برحت الأمكنة التي عشقها، وترعرع فيها، وهذا إن دل على شيء، فهو أن الشاعر موسوم بعشق الوطن، وطن المهد والطفولة، والجذور، فكان لا يبارحه، وإن ابتعد الجسد، بقي القلب معلقاً في جرار الأمكنة، لا يبارحها، يستحم بدفئها، ويقتات حبها.